SPIS RZECZY

MUZYKA POLSKA

PISMO POŚWIĘCONE ZAGADNIENIOM
ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE
ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

ROK 1937
Rocznik V

Październik

Zeszyt X
(XXIII)

ADRES REDAKCJI: WARSZAWA, MAZOWIECKA 7 m. 22
TELEFON 2.18.16. P. K. O. 18.670

Martin Nordqvist, dr. med.
Stocksund (Szwecja)

NIEZNANY PORTRET CHOPINA

Jako właściciel portretu, który według wszelkiego prawdopodobieństwa przedstawia F. Chopina, a w ikonografii chopinowskiej nie jest jeszcze znany — pragnąłbym zwrócić nań uwagę. Pierwszą jego reprodukcję publikuję w polskim czasopiśmie, sądząc, że zainteresuje on przede wszystkim polskich czytelników. (Wzmiankę o tym portrecie podaje artykuł Z. Jachimeckiego p. t. „Podróże z Fryderykiem Chopinem", drukowany w „Kurierze Literacko-Naukowym" 8. VIII. 1934 r., Nr. 41).

W 1934 r. kupiłem w antykwarni „H. Bukowski, A. G." w Sztokholmie portret, w którym uderzyło mnie podobieństwo do Chopina. Obraz ten nabył wyżej wymieniony antykwariat w 1934 r., jako część angielskiego zbioru sztuki, którego okazy były różnorodnego pochodzenia. Narazie nic więcej nie wiadomo o losach portretu i mało jest widoków na to, by dało się kiedy uchylić zasłonę przeszłości. Do samego wizerunku dołączam następujące materiały, które mojem zdaniem są dostatecznym dowodem na to, że mamy do czynienia z portretem Chopina.

I. Konserwator galerii obrazów Państw. Muzeum Narodowego w Sztokholmie Gustaw Jaenson, po oczyszczeniu nieco przybrudzonego portretu przez fachowca, ustalił co następuje 3. XI. 1934 r.:

„Oryginał obrazu... został przeze mnie zbadany i znalazłem go w bardzo dobrym stanie. Sądząc po materiale, technice i ar-

tystycznym ujęciu portretu, należy sądzić, że był on malowany w latach 1830 — 40. Jest to dzieło sztuki „najwyższej klasy, wobec czego przyjąć trzeba niewątpliwie podobieństwo modelu portretowanego. Mistrza należałoby szukać w kołach paryskich tej epoki".

W opinii tej zwracają uwagę dwa ważne momenty:

1. że obraż powstał w czasie między 1830 a 1840;

2. że artysta należał do kół paryskich. Francuscy kompetentni specjaliści jednogłośnie stwierdzają, że niema mowy o jakimkolwiek podrobieniu (późniejszym) obrazu, przypuszczając równocześnie, że autorem portretu mógł być Thomas Couture, wybitny paryski artysta. Wynika z tego, że portret został namalowany w Paryżu w czasie o którym wiadomo, że był tam wtedy Chopin.

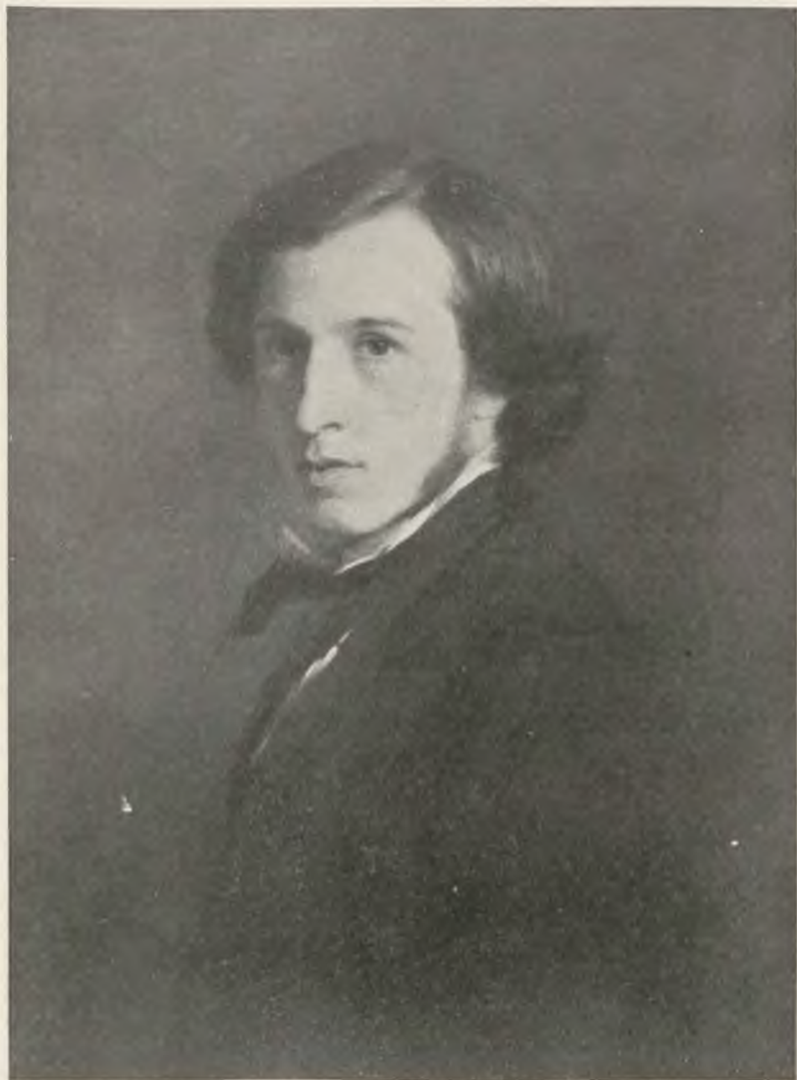
II. Należałoby sobie zadać następnie pytanie, czy wiadomo cokolwiek o portrecie Chopina z tego czasu. Odpowiedź na to znajdujemy w monografii Fryderyka Niecksa (wyd. niem., 1890 r., str. 123 — 124): „W 1838 r. posłał Schumann Stefanowi Hellerowi, jadącemu właśnie z Augsburga do Paryża — egzemplarz swego „Karnawału", dla doręczenia go Chopinowi. Heller zaraz po swym przyjeździe do Paryża zaszedł do Chopina i znalazł go pozującego malarzowi".

III. W ikonografii chopinowskiej nie był dotąd znany żaden portret z 1838 r., ani z lat najbliższych.

IV. Następne pytanie byłoby, czy młody człowiek, przedstawiony na omawianym portrecie, mógł być w wieku Chopina. Według cytowanej wzmianki Niecksa o pozowaniu Chopina do portretu miał Chopin wówczas lat 28. Ten wiek, jak można z łatwością stwierdzić, zgadza się z wiekiem portretowanego młodego człowieka.

V. Znalezienie tego portretu w angielskim domu nie wyda się dziwnym, jeżeli się zważy, że Chopin miał wielu uczniów wśród angielskiej arystokracji. Możliwym byłoby, że któryś z nich nabył portret i wziął go ze sobą. Z biegiem czasu zapomniano o portrecie, co się zresztą nie tak rzadko zdarza w historii sztuki.

VI. W ten sposób byłyby usunięte najistotniejsze wątpliwości zewnętrznej natury. Po niemal że pozytywnej odpowiedzi na wszystkie pytania, tyczące powstania, historii i zewnętrznych cech obrazu, należy zastanowić się głębiej nad samym



PORTRET FRYDERYKA CHOPINA
(patrz artykuł M. Nordqvista)

portretem, czyli nad sportretowaną na nim osobą. Porównanie ze znanymi wizerunkami Chopina wykazuje uderzające podobieństwo modelu do Chopina, tak w ogólnej postaci jak i w szczegółach: sylwetka, sposób trzymania się, kolor włosów i oczu, zarost włosów, faworyty, linia brody, szczegóły nosa, ust i t. d. Portret był robiony bezwątpienia z natury i to realistycznie, bez idealizowania i bez ówczesnej skłonności do romantycznego ujęcia. Widzimy na tym portrecie mnóstwo szczegółów znanych, lub uwiarygodnionych, spotykanych zresztą pojedyńczo na innych portretach Chopina, a na tym zestawionych prawie w całości. Jeżeli chodzi o czas powstania, najbliższym portretowi, który posiadam, jest portret reprodukowany w „Revue Musicale" w grudniu 1931 r., także nieznanego autora. Chopin na nim wygląda dużo młodziej, wobec czego portret ten nie mógł być malowany w r. 1838. Duża zgodność szczegółów jest także między omawianym portretem roboty Kolberga, będącym w posiadaniu Warsz. Tow. Muzycznego. Portret którego jestem właścicielem, należałoby umieścić chronologicznie między portretem z „Revue Musicale" a portretem pędzla Kolberga. One trzy, razem wzięte, stanowią grupę, ukazującą Chopina w trzech wyraźnie zaznaczonych etapach wieku.

Na zakończenie niech mi będzie wolno dołączyć do moich wywodów kilka opinii różnych specjalistów, którzy także widzą uderzające podobieństwo modelu do Chopina.

Ragnar Hoppe dr. fil., vice-dyrektor Narodowego Muzeum w Sztokholmie 11. IX. 1934 r.: „Portret mężczyzny tu reprodukowany (malowany olejno, wymiary: wys. 0,79, szer. 0,64) będący własnością Dra Nordqvist (Stocksund) został nabyty w Anglii, z kolekcją starych obrazów. Kompetentni historycy muzyki znaleźli w tym portrecie uderzające podobieństwo do Chopina. I ja także skłaniam się do tej opini, po zrobieniu studiów w bibliotece Historii Muzyki w Sztolkholmie. Z punktu widzenia artystycznego, wydaje mi się, że portret jest dobrego pędzla i przypuszczam, że został namalowany w Paryżu, w środowisku zbliżonym do pracowni de Couture".

Zdzisław Jachimecki prof. Uniw., Kraków 24.IX. 1934 r.: „Jestem głęboko przekonany, że na tym portrecie został namalowany, przez nieznanego artystę, w sposób realistyczny nasz największy kompozytor Fryderyk Chopin". W Kurierze Literacko-Naukowym Nr. 41 z dnia 8. X. 34 r. pisze Z. Jachimecki: „...Ta nowa i jakże odmienna od wszystkich innych dotychczas znanych podobizn Chopina. Nie przeczuwaliśmy nigdy zobaczyć Chopina tak wyglądającego. Był to okres, w którym genialny kompozytor cieszył się najlepszym zdrowiem, kiedy z radością i jakby dumą mówił i pisał, że jest silny, że przytył. To Chopin polonezu A-dur, Chopin naj-

jurniejszych mazurków! Przyzwyczajeni do rozpoetyzowanych, trochę wymuskanych, upozowanych portretów Ary Sceffera czy Kolberga i Vignerona, lub bajecznie romantycznego szkicu Delacroix'a, odkrywamy na tym nowym dla nas, chociaż starym obrazie — Chopina najbardziej człowieczego, jakim go w młodości widział i namalował Miroszewski. Portret ten stał się najlepszym przykładem słuszności uwag Edwarda Ganche'a, o zmienności wyglądu i wyrazu twarzy Chopina".

Tobias Norlind dr. fil., dyr. Muz. Historii Muzyki w Sztokholmie 8. III. 34: „Podpisałem w obecności świadka, że obraz olejny, pokazany mi przez właściciela jego dr. Marcina Nordqvist, pochodzi z lat 1830 — 40 i według wszelkiego prawdopodobieństwa przedstawia Chopina sprzed r. 1840".

Julian Pulikowski, docent Uniw. Warszawskiego 15. IX. 34 r.: „Jestem głęboko przekonany, że fotografia portretu, będącego własnością dr. Marcina Nordqvist'a, i przez niego mi przedłożona, przedstawia niewątpliwie Fryderyka Chopina. Pominąwszy ogólne wrażenie, które na pierwszy rzut oka wskazuje tylko na Chopina, a więc jest rozstrzygające, widać jeszcze różne szczegóły, które to potwierdzają. Naprzykład budowa kości twarzy jest prawie identyczną z wymiarami, jakie znamy z maski pośmiertnej. Także dolna część twarzy wykazuje w dużym stopniu zgodność ze znanymi dobrymi portretami. O linii czoła i skroni, stykające się z włosami to samo można powiedzieć i t. d. Jeżeli chodzi o oczy, a przede wszystkim o ich wyraz, widać pewne odchylenie od znanych dotąd portretów. Trzeba jednak z naciskiem stwierdzić, że taki właśnie wyraz był uznany za typowy dla Chopina, między innymi przez jedną z najbardziej miarodajnych osób, jaką był Fr. Liszt".

Intendent Dworski Gösta Stenmann Sztokholm 24. XI. 36 r.: „Badałem oryginał omawianej fotografii obrazu olejnego i stwierdziłem, że został on namalowany w latach 1830 — 40, prawdopodobnie przez któregoś z mistrzów francuskich".

---

* * *

MUZYCY A MUZYKA

Ponieważ „Muzyka Polska" zgodnie z jej założeniem i celem ma m. in. odzwierciedlać całokształt polskiego życia muzycznego, a więc też uwzględnić młodą generację, na której barkach w przyszłości będzie spoczywać nasza kultura muzyczna, Redakcja poniżej umieszcza artykuł ucznia Państwowego Konserwatorium Muzycznego w Warszawie. Stanowisko autora zdradza co prawda jego młody wiek, ale jest bardzo ciekawe jako wyraz budzącego się krytycyzmu oraz aktywności. Umieszczając wywody młodego muzyka Redakcja pragnie przez to zaznaczyć swe zainteresowanie życiem polskiej młodzieży muzycznej, oraz zapoznać szersze koła społeczeństwa z poglądem przyszłej generacji muzyków. Życzeniem Redakcji byłoby, żeby „młodzi" jak najczęściej zabierali głos i dzielili się z swymi spostrzeżeniami z czytelnikami „Muzyki Polskiej".

Redakcja

Ciężkie chwile, jakie przeżywa obecnie muzyka, a muzyka polska w szczególności, budzą uzasadnioną obawę sfer zainteresowanych, a przede wszystkim muzyków, o jej przyszłe losy.

Troska o „zagrożoną muzykę" nakazywała przede wszystkim szukać przyczyn zła, przyczyn, które spowodowały upadek muzyki, a ściślej, upadek zainteresowań muzyką szerokich sfer społeczeństwa, w nadziei, że usuwając przyczynę, uchroni się tym samym i muzykę od zagłady.

Zdania co do tego były podzielone.

Jedni twierdzili, że przyczyną zaniku zainteresowań muzyką (mówmy raczej o tym, gdyż upadek muzyce polskiej narazie jeszcze nie grozi, chociaż zahamowanie jej rozwoju, naskutek zaniku zainteresowań społeczeństwa, jest oczywiste) jest kryzys gospodarczy, inni wygłaszali pogardliwe zdania pod adresem społeczeństwa, zarzucając mu brak zainteresowań dla sztuki, materializm, zanik wyższych aspiracji duchowych, jeszcze inni widzieli przyczynę upadku zainteresowań muzycznych społeczeństwa w braku skoordynowania wysiłków w tym kierunku, przede wszystkim wśród samych muzyków.

Padło w tej kwestii wiele ważkich i ciekawych zdań, które znane są dobrze chociażby tylko czytelnikom „Muzyki Polskiej". Najlepiej wydaje mi się zrobili ci, którzy zamiast narzekać, zamiast marnować czas i papier na jałowe dyskusje i rzucać kamienie potępienia na „masy" — poszli do tych mas; poszli nie z narzekaniem, nie z morałami, ale — z muzyką! (Ormuz). Ci zdaje się najlepszą drogę wybrali, chociaż nie jedyną. W ogóle owych „przyczyn" było, jest, a możnaby ich znaleźć jeszcze więcej. Ktoby chciał, ale nie wiem czy to byłoby celowe. Ogólnie jednak zdaje się przeważać pogląd, że przyczyn zaniku zainteresowań społeczeństwa muzyką, a pośrednio i upadku muzyki polskiej, należy szukać u podstaw, w pedagogii, w szkole ogólnokształcącej i średniej.

Słowem, przyczyn tych jest wiele, lecz znamiennym jest to, że właśnie wszyscy bezpośrednio zainteresowani, a więc muzycy, szukają ich wszędzie, prócz koło siebie, obwiniają wszystkich i wszystko za istniejący stan rzeczy, za wyjątkiem siebie, a przynajmniej czynią to bardzo rzadko i nieśmiało. Osobiście jestem skłonny, jeśli nie całą, to przynajmniej lwią część winy przypisać wyłącznie muzykom.

Myślę, że najwłaściwiej i najszlachetniej zarazem będzie, jeżeli,

zanim winić i potępiać zaczniemy innych, pomyślimy najpierw o sobie, zrewidujemy nasze sumienie, nasz stosunek do muzyki, nasz stosunek do społeczeństwa jako odbiorcy sztuki.

Rozpatrzmy więc najpierw najdrażliwszą, a zarazem bodaj że najstarszą kwestię: muzyka a społeczeństwo, względnie co by było moim zdaniem najwłaściwsze — muzycy a społeczeństwo. Problem to stary, bodajże wieczny, a jednak wciąż nowy i nierozwiązany.

W kwestii tej wylano już morze łez, wypisano rzeki atramentu, zdarto wiele cennych głosów, a ile narozdzierano szat w szlachetnym oburzeniu?

Owe nieszczęsne dwa wyrazy: muzyka i społeczeństwo, społeczeństwo i muzyka, były przyczyną wielu nieporozumień między muzykami a społeczeństwem, wielu ataków bezsilnego gniewu i pogardy, wiekowej niechęci i żalu nieutulonego, jaki żywili muzycy od niepamiętnych czasów, a nawet i dziś do tego nieszczęsnego społeczeństwa-tłumu, który zawsze nie chciał, czy nie umiał zrozumieć muzyki, nie chciał, czy nie umiał interesować się sztuką.

Aby się o tym przekonać wystarczy przerzucić kartki pism muzycznych, czy recenzji, tudzież luźnych rozpraw o muzyce, od zarania dziejów muzyki w Polsce, aż do dziś.

Owo biadanie, lub „biadolenie", jak to ktoś dowcipnie nazwał, jest leitmotywem niemal wszystkich artykułów i rozpraw o muzyce, w odniesieniu do wyżej omawianego tematu, nierzadko przetykanych jakimś pogardliwym i niewybrednym słówkiem.

Z owych rozpraw możnaby się nawet wiele nauczyć, przede wszystkim fachowych wyrażeń w rodzaju: sztuka, parnas, królowa sztuk, artyzm, artysta, poświęcenie, posłannictwo, ideał, wzloty, geniusz, nadczłowiek, tytan — po stronie muzyka i muzycy, lub: tłum, masy, pospólstwo, dzicz, ugór, puszcza, step, pastwisko i wiele innych, o swoistym zabarwieniu uczuciowym, których to poprostu nie wypada przytoczyć.

Ze świecą natomiast trzebaby szukać jakichś konkretnych wskazówek, rad czy poczynań, a już zuchwalstwem, poprostu, wydawałaby się jakaś dłuższa, planowa akcja, mająca na celu świadomie, od podstaw, zwalczanie, „analfabetyzmu" muzycznego mas, konkretnego planu zainteresowania społeczeństwa muzyką, pozyskania odbiorców dla sztuki, na których tak bardzo muzyce i muzykom zależało i zależy.

Dla mnie zdumiewającym poprostu, w całym tym tragikomicznym sporze, między muzykami, a społeczeństwem, jest fakt, że tak dawniej, jak i dziś, najmniej interesują się muzyką przede wszystkim — muzycy.

Przyjrzyjmy się rzeczywistości.

Zarzucamy społeczeństwu materializm i snobizm, a ileż jest materializmu (nie mówię tu o konieczności zdobycia środków do życia) w podejściu wielu muzyków starszego i młodszego pokolenia, do sztuki, a ile snobizmu?

Iluż to muzyków (nazwijmy ich pseudo-muzykami dla uniknięcia nieporozumień) zajmuje się muzyką, uprawia *zawód muzyczny*, bez cienia jakiegokolwiek zamiłowania, zdolności, a już o talencie nawet mowy być nie może. „Odwalają" swoje lekcje, poprostu, aby zbyć, metodą „jak za króla Ćwieczka". Uczą śpiewu, gry na instrumentach, prowadzą chóry, orkiestry bez najmniejszej nieraz znajomości zasad pedagogii, metodyki, czy psychologii, najczęściej „metodą" tradycji podawanej z ust do ust. Dowodem tego liczne „szkoły" i „metody" pokutujące jeszcze i dziś w niektórych, nawet skądinąd bardzo poważnych i solidnych szkołach muzycznych, które to „metody" nie wytrzymują krytyki w świetle dzisiejszych zdobyczy z dziedziny fizjologii, pedagogiki i psychologii.

Skutek tego stanu rzeczy jest taki, że owi „pedagodzy", muzycy, nierzadko utytułowani „profesorowie", sami nie wiele umiejąc, innych nie wiele nauczą. W najgorszym jednak razie nauczą grać, a właściwie przebierać palcami na tym czy innym instrumencie, dmuchać w tę czy inną trąbę i nic więcej. Uczą i wypuszczają w świat takich samych, lepszych i gorszych rzemieślników, jakimi sami są, różniących się li tylko, in nomine, od innych rzemieślników tym, że noszą zaszczytny tytuł „profesorowie" i „aureolę" artysty.

Przyczyna tego jest ta, że adepta, który ma zamiar oddać się pedagogii muzycznej nikt nie pytał się i nie pyta o jego wrodzone zdolności pedagogiczne, nikt tych zdolności nie badał i nie bada, nikt wreszcie nie starał się przygotować go gruntownie i fachowo do przyszłych obowiązków pedagoga-muzyka.

Gorzej, u nas sztuką nauczania muzyki trudnią się najczęściej ludzie poprostu zupełnie przypadkowo, ponieważ albo nie nadawali się na wirtuozów, albo, co częstsze, zawiedli się w swej

karierze, słowem ot tak się w życiu złożyło — zostali do tego zmuszeni wiekiem.

W ogóle wydziały pedagogiczne w naszych uczelniach muzycznych są rzadkością, a częściej są w jakiejś dziwnej pogardzie niczym nie usprawiedliwionej, bądź też są wydziałami t. zw. beztalencia muzycznego, odpadków muzycznych i artystycznych. Tkwi u nas w tej kwestii zatwierdzałe i zacofane pojęcie, że tylko wielki wirtuoz i artysta może kogoś dobrze nauczyć, jakkolwiek życie już nie dziś i nie wczoraj zadało temu kłam. Z problemem pedagoga-muzyka łączy się inny: szkoły muzyczne a muzyka.

Rozważając na wstępie niniejszego artykułu kwestie przyczyn zaniku zainteresowań muzycznych społeczeństwa i upadku muzyki w Polsce, doszliśmy, między innymi, do jednego słusznego wniosku, że chcąc naprawić zło i błędy minionych pokoleń, musimy wychować społeczeństwo dla muzyki od podstaw, słowem, wprowadzić muzykę do szkół, wpleść ją w program wychowawczy i naukowy szkół ogólnokształcących i średnich.

Przypuśćmy, że ów pogląd jest słuszny.

Czy wytrzyma jednak próbę życia — to trudno przewidzieć.

Zdawałoby się pozornie, że w orbitę powyższych trosk o rozbudzenie zamiłowania do muzyki wśród społeczeństwa poprzez szkołę, nie wchodzą szkoły muzyczne.

Szkoły muzyczne wszelkich typów i kategorji zwykliśmy uważać za zakłady przygotowujące do zawodu muzycznego, bądź też, co jest już zdobyczą nowszych czasów, za szkoły przygotowujące kadry świadomych i zamiłowanych amatorów muzyki, przy pomocy których możnaby szersze warstwy społeczeństwa związać z muzyką. Innymi słowy, szkoły muzyczne, obok zadań czysto zawodowych, są środkami do celu, którym jest zainteresowanie społeczeństwa muzyką.

Ów pogląd wyklucza poniekąd troskę o budzenie zamiłowania do muzyki wśród uczniów szkół muzycznych.

Zdawałoby się napozór, że kto zdecydował się wstąpić do szkoły muzycznej, jest już dostatecznie zainteresowany muzyką; trzeba go więc tylko uczyć samej muzyki, t. zn. dać mu pewien zasób wiedzy o muzyce lub też uczyć gry na jakimś instrumencie. Tak się też i najczęściej u nas robi.

Wyniki wobec tego powinny być zdecydowanie dodatnie. Logicznie rozumując, każdy uczeń opuszczający mury szkoły

muzycznej powinien powiększyć grono bywalców sal koncertowych, interesować się muzyką we wszystkich jej dziedzinach.

Czyżby tak było istotnie?

Sięgnijmy więc znów po fakty życiowe.

Gdyby tak było istotnie, to wziąwszy pod uwagę ilość szkół muzycznych w samej Warszawie, a jest ich sporo, plus P. K. M. z sześciuset z górą słuchaczami na czele, nie powinniśmy się martwić o zapełnienie jedynej sali Filharmonii w Warszawie. Dodamy do tego sumę muzyków zawodowych i liczne grono absolwentów z przed kilku i kilkunastu lat, nie byłoby poprostu gdzie palca włożyć.

A gdzie te rzesze snobów, gdzie te panie, które muszą na koncercie przede wszystkim pokazać swoje toalety, gdzie ci panowie w smokingach i we frakach, „entuzjaści muzyki"? Trzeba by dla nich nową Filharmonię budować. Muzycy nie mieliby powodu do biadania. Zawód muzyka, byłby zawodem wcale intratnym i tonąłby w dymach kadzideł sławy i promieniach nieśmiertelności.

Wiemy jednak, bywalcy sal koncertowych, ilu na koncertach bywa... muzyków.

Znajdzie się tam kilku recenzentów... z obowiązku, kilku kompozytorów... gwoli plotki, kilku prawdziwych, poważnych, w całym tego słowa znaczeniu, muzyków i... zdaje się, że byłbym wielkim optymistą, gdybym powiedział, że ponad trzydziestu słuchaczy Konserwatorium.

Rezultat znany i bolesny.

Na podstawie pobieżnej nawet obserwacji dochodzi się do smutnych wniosków, że nasze szkoły muzyczne w wielu wypadkach są poprostu fabrykami wirtuozów, teoretyków, kompozytorów... dyplomów, ale nie muzyków, dla których muzyka jest nie tylko źródłem nędznego zarobku, ale jest sztuką, jest codzienną strawą duchową, muzyką, której nie uprawia się tylko w czterech ścianach, w ograniczonym zakątku swojej specjalności, ale muzyką, która ma szerokie i rozległe horyzonty, jest sztuką żywą, wiecznie młodą, niewstrzymaną w swym pochodzie ku wyżynom doskonałości.

Nie chcąc być posądzonym o pesymizm i może zbyt czarne spojrzenie na naszą rzeczywistość muzyczną, pragnąłbym się nieco usprawiedliwić...

Nierzadko w dyskusjach i artykułach, dotyczących naszych

bolączek muzycznych, słyszy się zdania lub luźne słowa, którym należałoby nadać tragiczny nagłówek:

„Quo vadis“ Muzyka?!!

Czy nie właściwiej jednak należałoby zapytać: „Quo vaditis“ Muzycy?

Sięgnijmy znów po niewinny obrazek z życia naszych „umuzykalnionych“ szkół muzycznych.

Piątek — Wielki Koncert Symfoniczny.

Wisi sobie niewinny afisz Filharmonii wśród mnóstwa ogłoszeń, listów i kartek w korytarzu Konserwatorium. Z afisza patrzy czarnymi, wielkimi literami jakieś sławne nazwisko dyrygenta i jeszcze większe — solisty.

W programie Mozart, Beethoven, Karłowicz — przypuśćmy.

Stoję nieopodal i przyglądam się.

W konserwatorium wielki ruch, mnóstwo ludzi. Wszyscy gdzieś gonią, rozprawiają, gestykulują, czytają ogłoszenia kancelarii, „Bratniaka“, chciwie wypatrują listów do siebie; nikt prawie nie interesuje się afiszem, jakby go nie było, jakby nic się w tym dniu nie działo, prócz codziennych, szarych spraw uczniowskich...

Podchodzę do grupki kolegów, z którymi spotykamy się na piątkowych koncertach Filharmonii.

„Kombinujemy“, jakby dostać tańsze, zniżkowe bilety. Pada wniosek, aby „zwerbować“ jak najwięcej kolegów, wówczas uzyskamy tańsze bilety.

Zaczepiam pierwszego z brzegu kolegę: „Idziecie dziś na koncert“?

— Gdzie — jaki koncert? — Do Filharmonii.

— A kto gra? (!!)

Wymieniam nazwisko, oczywiście polskie, młode...

— Tak?

— A co grają?

Koncert Karłowicza — odpowiadam.

— Który koncert? (!!)

Grają jeszcze Mozarta g-moll, Beethovena, dyryguje...

— Nie, wiecie, nie pójdę, nie mam czasu...

Co robicie?...

— Mam harmonię, muszę ćwiczyć... zresztą umówiłem się... idę do kina!!...

Zaczepiam innego, jeszcze innego... Wszędzie uderza mnie je-

dno i to samo pytanie: „Kto gra?", albo „skrzypek?", „pianista?"... Charakterystyczne — nie co grają, a kto gra!!

W rezultacie nie udało nam się „namówić" nawet dwudziestu kolegów z całej uczelni.

Czy można ich winić?

Tak rzadko przecież mówi się w uczelni o koncertach, nikt ich nigdy nie zachęcał do tego, nikt wreszcie przez tyle lat nie postarał się o to, aby im ułatwić bywanie na koncertach, nikt nie wywalczył dla nich tanich biletów, chociaż zagraniczne Konserwatoria zrobiły to już dawno, ba, nawet wywalczyły dla swych uczniów koncerty bezpłatne.

Zrobiły to, nawet w Polsce, inne uczelnie artystyczne, którym wszechstronny rozwój słuchaczy leży na sercu (Akademia Sztuk Pięknych — wystawy, Państw. Instytut Sztuki Teatralnej — teatry).

Tylko my, niestety, musimy być zawsze w tyle, zawsze na szarym końcu...

Gorzej, u nas przykład idzie z góry...

Nic też dziwnego, że zainteresowanie muzyką kwitnie w naszych uczelniach muzycznych i u góry i na dole i... wydaje owoce, z których możemy być dumni...

Kogo winić?

Oczywiście nie nas, nie muzyków.

Zwalmy znów winę na społeczeństwo, obrzućmy je znów gradem pogardliwych słów, otoczmy się płaszczem urażonej dumy, cierpmy, biadajmy, może znajdzie się ktoś litościwy i ulży naszej doli.

Ludomir Michał Rogowski

O POLSKOŚĆ NASZEJ KULTURY MUZYCZNEJ

(W odpowiedzi na ankietę)

Przebywając, z racji koniecznego mi klimatu, od lat 10-ciu w uroczym Dubrovniku, nieomal zapomniany w Polsce, pracuję oraz śledzę z uwagą życie i rozwój muzyki w Polsce.

Cieszę się, gdy się zjawiają nowe talenty, radują mnie ich triumfy, współczuję serdecznie ich niedolom, których, niestety, więcej jest, niż triumfów.

Z mojego słonecznego oddalenia widzę wiele rzeczy, które, być może, nie zostały dostrzeżone przez Was, żyjących w kłębowisku, hałasie i pośpiechu plątaniny tysięcy małych-wielkich spraw.

Życie muzyczne Polski wydaje mi się niezorganizowanym szaleństwem: z jednej strony widzę wiele wysiłków twórczych i pięknych osiągnięć, z drugiej złośliwe, bezmyślne utrącanie wszystkiego, co twórcze i co polskie.

Na tym miejscu nie mogę rozpatrywać wszystkich bolączek i usterek naszego życia muzycznego, — ograniczę się tylko do paru głównych, poniekąd związanych z obecną ankietą.

Słucham wielu koncertów radiowych i narzuca mi się porównanie: Italia, Niemcy, Francja, Czechosłowacja, Węgry wykonywują w s z y s t k o, co u nich zostało napisane, — muzykę starą i nową, nawet i muzykę bardzo mizerną.

Wiedzą, że bez usłyszenia swoich prac, młody kompozytor nie może robić postępów, wiedzą, że obcy ich słuchają i do pewnego stopnia biorą serdeczny udział w rozwoju muzyki danego Narodu, to też każdym dziełem oryginalnym chlubią się niezmiernie i starają się rozsławić je na cały świat.

Nasze stacje nadają muzykę całego świata, najmniej polską, a audycje nasze dla zagranicy składają się z prac najmizerniejszych pseudo ludowych, lub też możliwie zupełnie pozbawionych charakteru, a przypominających muzykę Europy.

Adorowanie Europy jest u nas jedną z zasadniczych bolączek.

Dzieło muzyczne u nas ocenia się z punktu widzenia „europejskości“ tej muzyki.

O ile nie imituje ono Zachodu, warte jest tylko pogardy i pognębienia, co wykonywa się u nas po mistrzowsku: z ochoczą i radosną złośliwością. O oryginalnej muzyce polskiej (choć tak jej niewiele —), oraz o oryginalnych dążeniach, odzywamy się wobec Europy ze wstydliwym zażenowaniem, jakby usprawiedliwiając się z winy odstępstwa od mody wielkiego świata.

A przecież Europa czeka na nasze w ł a s n e słowo, na pokazanie n a s z e g o oblicza, a nie zestandaryzowanej, nijakiej maski kosmopolity, śmiesznej, niby cylinder i lakierki do góralskiego kostiumu.

Jugosławia, na którą patrzę z blizka, pomimo licznych wpływów muzyki zachodniej, wydziera się zwolna z tego jarzma i już istnieje szereg kompozytorów o wielkiej kulturze muzycz-

nej, dających dzieła odrębne, o charakterze południowych Słowian.

Składają się na to dwa czynniki: presja moralna ze strony ogółu, oraz możność wykonania nowych, oryginalnych dzieł.

Jugosławia posiada trzy państwowe opery (Białogród, Za=grzeb, Lubliana), posiada znakomitą królewską orkiestrę sym=foniczną, oraz kilka świetnych symfonicznych zespołów, sub=wencjonowanych przez państwo lub miasta.

Poza tym wszędzie, w mniejszych osiedlach widzimy orkie=stry pół=amatorskie, zespoły kameralne, oraz bardzo liczne a znakomite chóry.

Nie twierdzę, że od Polski mamy wymagać conajmniej tegoż samego, — nie wiem jak to się dzieje, ale faktem jest, że Jugo=sławia posiada budżet większy od Polski, będąc od niej trzy razy mniejszą.

Zgrupowania artystów i narzucenie im jakiejś myśli przewod=niej, bardzo ogólnikowo, dawało dobre rezultaty w historii świata.

W chwili obecnej mamy w Polsce narzuconą ideę dotrzyma=nia kroku Europie w rozwoju technicznym muzyki i wyłazimy ze skóry, by wynaleźć coś, za wszelką cenę „nowego" z pomi=nięciem ducha własnego i charakteru Narodu.

Zdrowsza idea przewodnia da niewątpliwie zdrowsze osiąg=nięcia.

Przypomnijmy sobie zgrupowania twórców koło mecena=sów, — złote czasy sztuki, niejako mały totalizm. Przypomnij=my sobie narzucenie surowych kanonów sztuce w Chinach oraz Indiach — surowość ta spowodowała wytworzenie, a następnie i skostnienie stylu (bezwzględny totalizm). Przypomnijmy so=bie dzieje rozwoju muzyki rosyjskiej, tak wspaniałej dzisiaj, choć poniewieranej do niedawna (jeszcze Mikołaj 1=szy wysy=łał swoich oficerów za karę na wysłuchanie opery rosyjskiej). Wielkość tej muzyki jest dziełem melomana, kupca Bielajewa, który rzucił pół miliona rubli na wytworzenie muzyki o typie rosyjskim. Nowe i stare dzieła w tym typie, były wykonywane uparcie i wytrwale z początku przy pustych salach, następnie znalazły drogę do serc rodaków i wreszcie opanowały świat. Wszystkie te prace są wydane i autorzy otrzymali honoraria książęce; reklama, jaką dawał Bielajew tym pracom, była znacz=na, ale dla wszystkich jednakowa, — nie było tam wyróżnień,

choć rozległość skali talentów jest olbrzymia wśród autorów, przez niego wydanych.

Teoretyczna odpowiedź na ankietę „Muzyki Polskiej“ nie jest trudna: artyści powinni być zaliczeni do grupy kapłanów i jak ci, powinni być na żołdzie Państwa.

Winni mieć obowiązek dążenia, by dać dzieła rdzennie polskie, oraz powinni mieć do podziału szereg dorocznych nagród za najlepsze dzieła w charakterze polskim.

W s z y s t k i e dzieła muzyczne winny być wielokrotnie wykonywane, a najlepsze, najcharakterystyczniejsze, ogłaszane drukiem i mocno reklamowane w kraju i za granicą.

Tak wygląda, według mnie, teoretyczne rozwiązanie zagadnienia stosunku Państwa do sztuki, a specjalnie do muzyki; są to jednak tylko „pia desiderata“. Jak rozwiązanie tego zagadnienia wyglądać będzie w rzeczywistości? — któż to może przewidzieć?

Bogusław Sidorowicz

POLSKA MUZYKA WOJSKOWA

Niesłusznie słowa „muzyka wojskowa" budzą u „znawców muzyki" i „zawodowych muzyków" ironiczny i lekceważący uśmiech. Takie pogardliwe traktowanie jest nieuzasadnione, zwłaszcza, że u nas w Polsce muzyka wojskowa posiada wielkie znaczenie dla umyzykalnienia szerokich mas, które odbywa się w wielkiej mierze tą właśnie drogą. Znaczenie radia na razie się przecenia: radiofonizacja naszych wsi obecnie jest i przypuszczalnie w następnych latach będzie za mało intensywna, aby móc mówić o wyłącznym lub decydującym wpływie radia. Poza tym nie wolno zapominać, że „żywa" muzyka zawsze o wiele więcej będzie oddziaływać jak „transmitowana". Muzyka wojskowa jest w wielu wypadkach głównym przyczynkiem wychowania muzycznego szerokich mas. Rozpatrując więc zagadnienie „umuzykalnienia" i szerzenia muzyki wśród wszystkich warstw społeczeństwa, nie wolno przejść z lekceważeniem nad tym ważnym czynnikiem w życiu muzycznym. Podnoszenie poziomu muzyki wojskowej — oznacza podnoszenie poziomu muzycznych wrażeń i przeżyć wielkich mas. Dlatego Redakcja, chcąc czytelników „Muzyki Polskiej" poinformować o tej dziedzinie polskiej muzyki, zwróciła się do znanego specjalisty majora B. Sidorowicza z prośbą o informacyjny artykuł.

R e d a k c j a

W całokształcie zagadnień, związanych z muzyką, żadne nie jest tak zbagatelizowane i tak zaniedbane, jak sprawy, obracają-

ce się około muzyki dętej. Zdawałoby się, że orkiestry dęte, reprezentowane przez tak dobrze nam znane orkiestry wojskowe, nie wymagają żadnych specjalnych oświetleń ani rozważań. Możnaby się spodziewać, że sprawy orkiestr dętych są tak powszechnie znane i proste, że jakiekolwiek rozważania są tu zbyteczne. Tymczasem należy stwierdzić z całą stanowczością, że ta dziedzina muzyki jest ogółowi ludzi, zajmujących się muzyką, niemal że ziemią nieznaną, jakby jakąś egzotyczną krainą, do której wstęp mają tylko wtajemniczeni. Z całego mnóstwa kompozytorów polskich doby współczesnej zaledwie kilka nazwisk można wymienić, które znają technikę pisania na orkiestrę dętą. Nawet ci, którzy względnie niedawno już w Polsce Niepodległej pokończyli konserwatoria (gdzie instrumentacja na orkiestrę wojskową jest przedmiotem obowiązkowym), przeważnie nie znają się na orkiestrze dętej, a kiedy im wypadnie dla jakiegoś celu użyć orkiestry dętej np. jako akompaniamentu przy chórze, to muszą się z instrumentacją uciekać o poradę do specjalistów fachowych przeważnie z kół wojskowych. Jeszcze gorzej wygląda sprawa, o ile chodzi o twórczość oryginalną na orkiestrę dętą. Jak dotąd, to zaledwie dwie lub trzy osoby spośród znanych kompozytorów naszych próbowało swych sił na terenie muzyki orkiestrowej dętej. Poza tymi nielicznymi wyjątkami nasz świat muzyczny nie zna się na orkiestrze wojskowej, a co gorsze nie tylko nie orientuje się w jej zadaniach, celach i drogach, lecz nie mając bezpośredniego kontaktu z orkiestrami wojskowymi, wprost sili się na to, aby im odmówić wartości i znaczenia i aby na nie ciskać gromy potępienia, lekceważenia i pogardy. Wytworzył się po prostu stosunek jakiejś zupełnie zbytecznej nienawiści muzyków „cywilnych" do orkiestr wojskowych i do ludzi, którzy w tych orkiestrach pracują, stosunek tym przykrzejszy, że nie oparty na żadnych przesłankach istotnych.

Tymczasem sprawy związane z życiem orkiestr wojskowych wymagają innego oświetlenia, dzięki czemu te uprzedzenia, jakie się z biegiem czasu wytworzyły, powinny być co najmniej znacznie złagodzone, jeśli nie wręcz usunięte. Jasną jest rzeczą, że orkiestra wojskowa nie może wtargnąć tam, gdzie króluje orkiestra symfoniczna, t. zn. do sali koncertowej i do teatru. Ależ to nie jest jej zadanie i nikt rozumny nie będzie usiłował robić konkurencji ani wytwarzać sztucznego współzawodnictwa tam, gdzie z góry byłby do przewidzenia rezultat niemożliwy do osiągnię-

cia. Nie można jednak potępiać w czambuł i samych orkiestr wojskowych i ludzi w nich pracujących, bo w naszych dzisiejszych warunkach znaczenie orkiestr wojskowych dla całokształtu życia muzycznego w kraju nie tylko nie jest obojętne, ale wprost z każdym dniem urasta do roli czynnika bardzo ważnego.

Przede wszystkim dzięki wysiłkom Ministerstwa Spraw Wojskowych podnosi się poziom kapelmistrzów wojskowych. Znika na szczęście bezpowrotnie ów typ rosyjskiego niedouczonego kapelmistrza, którego najwyższą kwalifikacją był zazwyczaj t. zw. „atiestat na zwanie wojennawo kapielmiejstiera". Zatracił się już w niebycie inny niesławny typ kapelmistrza, który oscylował między muzyką a nadużyciem alkoholu. Narasta zaś pokolenie nowe kapelmistrzów, posiadających co najmniej takie same kwalifikacje naukowe jak ci, którzy tak chętnie i łatwo rzucają wyrazy potępienia i sarkastyczne docinki w stronę muzyków wojskowych. Dzisiejsze bowiem wymagania, określone niedawno wydanym dekretem Prezydenta R. P., stawiają jako minimum dla przyszłego kapelmistrza wojskowego dyplom z ukończenia państwowej lub równoznacznej uczelni muzycznej i stopień oficera rezerwy. Ze specjalnym naciskiem muszę podkreślić ten drugi warunek, gdyż wiąże się z nim nie tylko umiejętność czysto fachowa i wojskowa, ale i poważne kwalifikacje honorowe i moralne. Poza tym dla celów specjalnie wojskowych urządza się dla młodych, świeżo mianowanych kapelmistrzów kursy dokształcające, na których nie tylko naucza się przedmiotów z zakresu wiedzy wojskowo-muzycznej, ale też w stopniu o wiele wyższym i doskonalszym, niż to jest możliwe w jakimkolwiek polskim konserwatorium, udziela się nauki dyrygowania. Wykładowcami tego przedmiotu są bodajże najlepsi polscy kapelmistrze operowi i symfoniczni, a wymagania, jakie się kursistom stawia, są bardzo wysokie. Praktyczne zaś ćwiczenia, prowadzone nie przy lustrze i patefonie, lecz w prawdziwej, pełnej orkiestrze, pozwalają na pogłębienie wiedzy i nabranie rutyny i techniki dyrygowania w bardzo znacznym stopniu.

Równym krokiem z podniesieniem poziomu kapelmistrzów wojskowych idzie też praca nad podniesieniem wartości i umiejętności zawodowego muzyka podoficera. Doskonałe rezultaty oddaje tu w pierwszym rzędzie jedyna w Polsce Wojskowa Szkoła Muzyczna w Katowicach, która co rok wypuszcza szereg kandydatów bardzo dobrze przygotowanych jako wykonawców

na rozmaitych instrumentach dętych. Szkoła ta, oparta o znakomicie prowadzone przez dyrektora Kulczyckiego (też do niedawna kapelmistrza wojskowego) Śląskie Konserwatorium Muzyczne, kształci przede wszystkim młodych uczniów, przyszłych kandydatów na podoficerów zawodowych.

Nie mogę też pomijać znaczenia, jakie dla utrwalenia i rozszerzenia wiedzy muzycznej wśród członków orkiestr wojsk. mają periodycznie urządzane egzaminy dla wychowanków orkiestr i dla podoficerów zawodowych. Egzaminy te odbywają się zazwyczaj przed specjalnymi komisjami przy dowództwach okręgów korpusów, a wymagania, stawiane kandydatom, są wcale wysokie.

Inną dziedzinę stanowi troska o poziom uczniów orkiestralnych, wychowywanych i kształconych w poszczególnych orkiestrach wojskowych zarówno przez kapelmistrzów, jak też i przez zdolnych specjalistów podoficerów. Wymagania i usiłowania M. S. Wojsk. idą tu nie tylko w kierunku osiągnięcia jak najlepszych rezultatów w dziedzinie muzyki, ale też i na polu wiedzy ogólnej. Chodzi bowiem o podniesienie poziomu intelektualnego młodych uczniów orkiestralnych, a sprawa ta traktowana jest jako poważny problem społeczny. Jeśli się bowiem zważy, że dla ogółu tych wychowanków orkiestr wojskowych wiadomości, nabyte w czasie pobytu w wojsku, będą musiały starczyć na całe życie, to i samo zagadnienie nabiera wagi niemałej, a rozwiązanie go nie zawsze jest proste i łatwe.

W miastach, w których znajdują się państwowe lub dobrze postawione prywatne szkoły muzyczne, pobierają uczniowie orkiestr dodatkowo naukę w grze na instrumentach oraz w przedmiotach teoretycznych. Niezależnie od tego cały szereg uczniów uczęszcza do wieczorowych szkół ogólno-kształcących, kończąc studia gimnazjalne tak, że w orkiestrach wojskowych zanika typ muzykanta, nie umiejącego porządnie się wysłowić lub nie znającego prymitywów wiedzy o Polsce, a powstaje nowa kategoria muzyków orkiestralnych inteligentnych, o stosunkowo dużym zakresie wiedzy ogólnej i stale idących naprzód.

Dzięki osiągniętym rezultatom w dziedzinie muzycznej cały szereg orkiestrantów wojskowych po odbyciu służby wojskowej przechodzi do orkiestr cywilnych. Śmiałbym zaryzykować twierdzenie, że bez orkiestr wojskowych byłoby w naszych obecnych warunkach nie do pomyślenia uzupełnienie zespołów orkiestral-

nych symfonicznych w zakresie instrumentów dętych blaszanych i drewnianych. Ze sprawozdań szkół muzycznych, które dobrze są mi znane, wynika, że tylko znikomy procent uczniów „cywilnych" kształci się w grze na instrumentach dętych. Olbrzymią przewagę stanowią tu orkiestranci wojskowi, z których wielu w przyszłości wyrasta na solistów na flecie, klarnecie, waltorni, trąbce czy puzonie w orkiestrach teatralnych i symfonicznych.

O ile z poziomu orkiestrantów grających na instrumentach dętych można być zadowolonym, to gwoli prawdzie muszę stwierdzić, że rezultaty orkiestr wojskowych, osiągnięte w dziedzinie muzyki symfonicznej, nie są wielkie. Pod tym względem nie możemy się mierzyć np. z orkiestrami austriackimi z dawnych czasów, z których niektóre miały całkiem dobre zespoły symfoniczne. Przypuszczam, że winę obecnego stanu rzeczy przypisać należy tej okoliczności, że mamy za mało dobrych szkół muzycznych, w których uczono by dobrze gry na instrumentach smyczkowych, a tym samym brak nam odpowiednio przygotowanych instruktorów w orkiestrach.

Poza tym przepracowanie orkiestr wojskowych dzisiaj jest tak wielkie, że prawie nie może być mowy o tym, aby starczyło czasu na prawidłowe szkolenie w grze na skrzypcach czy na wiolonczeli. Wreszcie wchodzi tu w grę może jeszcze i ten argument, że nie mamy obecnie w orkiestrach prawie zupełnie elementu wywodzącego się z mniejszości narodowych, gdzie jak wiadomo talenty muzyczne są bardzo wielkie. Z tym wszystkim muzyka symfoniczna nie może być jednym z głównych celów orkiestry wojskowej i dla orkiestry wojskowej stoi raczej na drugim planie. Tak samo zespoły taneczne, t. zw. jazzowe, jakie się spotyka niemal w każdym pułku, służą prawie wyłącznie celom wewnętrznym wojskowym, jak zabawy w kasynie oficerskim itp. W każdym razie nie tworzą one poważnej konkurencji dla orkiestr cywilnych, a skargi, jakie z kół muzyków cywilnych stale wysuwane są na temat rzekomej konkurencji wojskowej, są co najmniej przesadzone.

O roli propagandowej muzyki wojskowej nie mam potrzeby mówić, gdyż sprawa ta jest aż nazbyt dobrze znana. W rozmaitych zapadłych dziurach prowincji, tam, dokąd absolutnie nie dotrze poważna muzyka orkiestralna, tam można spotkać się wszędzie z działalnością orkiestry wojskowej. A chociaż wytężona praca Ormuzu potrafiła obudzić i poruszyć z uśpienia ży-

cie muzyczne w najbardziej zapomnianych i odległych miejscowościach naszego kraju, to jednak charakter jej odbiega w zupełności od działalności orkiestry wojskowej. Z łatwo zrozumiałych powodów propaganda muzyki, dokonywana i szerzona przez Ormuz, może się odbywać przeważnie na polu muzyki kameralnej czy wokalnej, wojsko zaś pójdzie w teren z muzyką marszową i z tą muzyką orkiestralną, która jest dostępna charakterowi orkiestry dętej.

Skoro o tym mowa, to wypadnie też słów kilka poświęcić programom muzyki wojskowej. Nie jest ogółowi muzyków polskich wiadome, że w repertuarze orkiestr wojskowych znajduje się olbrzymia literatura polska. Niemal wszystko, co pisano na orkiestrę symfoniczną od czasów Elsnera i Kurpińskiego aż do Karłowicza, Noskowskiego i Statkowskiego, a zatem po czasy najnowsze, zostało opracowane i przerobione ręcznie przez rozmaitych zdolnych transkryptorów na orkiestrę wojskową. Co więcej, dzięki staraniom zarówno M. S. Wojsk., jak też kilku ruchliwych firm prywatnych księgarskich całe mnóstwo tych utworów zostało wydanych drukiem. Najrozmaitsze utwory Kurpińskiego, Moniuszki, Müncheimera, Karłowicza zostały udostępnione drukiem w tanich poprawnych wydaniach dla orkiestr dętych. Nie można tego powiedzieć o wydawnictwach oryginalnych na orkiestrę symfoniczną; wiemy doskonale, jak trudno dostępne są utwory orkiestralne, zwłaszcza z doby dawniejszej.

Poza tym szereg utworów zostało u nas napisanych specjalnie oryginalnie na orkiestrę dętą, a rzeczy Dorożyńskiego, Runda, Śledzińskiego i innych kompozytorów, wywodzących się z kół wojskowych, należą do najlepszych, jakie w ogóle nie tylko w Polsce, ale i w świecie napisano na orkiestry dęte. Pan Kondracki, który w jednym z artykułów drukowanych w „Muzyce Polskiej" wyraża wątpliwości co do repertuaru polskich orkiestr dętych, jest co najmniej źle poinformowany o tej sprawie. Wprawdzie wiele utworów najnowszej doby dzięki specjalnemu charakterowi nie można przerobić na orkiestrę dętą ze względu na ich barwę dźwiękową, która w takiej przeróbce mogłaby się zatracić, względnie nie można ich wykonywać inaczej, jak tylko w bardzo dużym zespole orkiestralnym, mogę jednak upewnić pana Kondrackiego, że repertuar orkiestr wojskowych polskich nie tylko nie ustępuje bardzo dobrze mi znanemu repertuarowi orkiestr zagranicznych, ale go w całej pełni przewyższa. Wystar-

czy tylko porównać programy orkiestr dętych niemieckich, które nie wyszły poza muzykę szablonową, należącą bezspornie do popularnej przeszłości, aby się przekonać, że możemy być dumni z naszej działalności na tym polu.

Jeśli w niniejszym artykule pozwoliłem sobie głos zabrać na temat powyższy, to nie czynię tego w obronie orkiestr wojskowych, bo ta obrona nie jest potrzebna, ale tylko dlatego, aby przełamać te nieuzasadnione uprzedzenia, które wytworzyły jakąś przepaść między ludźmi, służącymi z jednej strony w cywilnym tużurku, a z drugiej — w szarym mundurze wspólnej sprawie. Poza tym chciałem, nie wymieniając nazwisk, zwrócić uwagę świata muzycznego na tych, którzy z całym zaparciem pracują nad podniesieniem wartości i poziomu orkiestr wojskowych. Mam wrażenie, że się im należy odrobina szacunku choćby za te rezultaty, które już dzisiaj zostały osiągnięte na tym trudnym i niewdzięcznym odcinku życia muzycznego w Polsce.

Bronisław Romaniszyn

Z ZAGADNIEŃ TECHNIKI I STYLU ŚPIEWANIA PIEŚNI

II.

Podstawowe elementy techniki wokalnej

Omawianie na papierze problemów, wyrażonych w tytule niniejszych rozważań, jest dla piszącego zadaniem niełatwym. Brak przykładu akustycznego, nie dającego się w wielu momentach zastąpić przez najszczegółowsze nawet objaśnienia teoretyczne, wielka trudność w wyszukiwaniu i doborze właściwych słów i określeń, które by umożliwiały opisywanie przeżyć dźwiękowo-zmysłowych i analizowanie skomplikowanych i nadzwyczaj subtelnych zjawisk nie tylko z dziedziny psychofizycznej, ale i muzyczno-estetycznej, brak wreszcie ustalonej terminologii w zakresie fizjologii głosu i pedagogii śpiewu, oto czynniki utrudniające możliwość pełnego porozumienia się piszącego z czytelnikiem. Gdy zaś sobie uprzytomnimy, że rozważaniom naszym towarzyszyć będzie z konieczności brak pulsującego elementu życia, wypełniającego zazwyczaj godzinę dobrej nauki

i współpracy nauczyciela z uczniem, że będziemy skutkiem tego pozbawieni atmosfery, w której wytwarza się bezpośredni, żywy, pełen entuzjazmu stosunek do twórcy, jego kompozycji i problemów techniczno-artystycznych w niej zawartych, to trudności te, o jakich mowa, wystąpią jeszcze wyraźniej.

We wstępnych uwagach zaznaczyliśmy, że sztuka śpiewania pieśni wymaga specjalnej umiejętności, nie tylko pod względem wymagań muzyki i stylu, ale i techniki głosowej. Wymaganie to jest zrozumiałe. Wiemy wszakże, że im bardziej ograniczy się, im ściślej wyodrębni z jakiejś obszerniejszej dziedziny sztuki poszczególny jej dział, tym wyraźniej i tym konkretniej zarysują się jego odmienne zasady, odrębne wymagania i własne prawa. Skoro więc z rozległego terenu, na którym wypowiada się sztuka wokalna, a mianowicie ze śpiewu operowego, oratoryjnego, kościelnego, koncertowego wybieramy jedynie pieśniarstwo i czynimy z niego przedmiot specjalnych zainteresowań i rozważań, to z góry musimy przygotować się na konieczność starannego i głębokiego spojrzenia na istotę związku, jaki w tej właśnie gałęzi sztuki wokalnej zachodzi pomiędzy materią a formą.

Wspomnieliśmy, że sama umiejętność w zakresie techniki instrumentalnej głosu musi być w wykonaniu pieśni wszechstronniejsza, niż w śpiewie operowym. Wymaga ona istotnie, jak to będziemy mogli wykazać na szeregu przykładów w ciągu dalszych rozważań, subtelniejszego pod względem dynamiki, bogatszego pod względem barw dźwiękowych i więcej skończonego w zakresie estetyki odtwarzania różnorodnych form, jakie zawiera w sobie pieśń artystyczna, oraz większej precyzji w posługiwaniu się skomplikowanymi i subtelnymi środkami tych form. Ścisłe zespolenie się z aparatem mechanicznym, przemyślane, a nie przypadkowe odważanie tonów i masy dźwiękowej, pełne opanowanie ciała, to znaczy jego wewnętrznych i zewnętrznych ruchów, wykształcona wewnętrzna wrażliwość mięśniowa, doprowadzona do doskonałości jakiegoś odrębnego, nowego zmysłu, opanowanie bogatej palety malarskiej głosu i t. d., oto poszczególne elementy tej techniki, do zdobycia której potrzeba daleko więcej pracy, trudu i czasu, niżby to na pierwszy rzut oka, a raczej chwyt ucha, można było sądzić. Potrzebne tu jest oczywiście i specjalne uzdolnienie. Technika wokalna zależna jest bowiem od wielu czynników, wśród których należy wymienić budowę narządu głosowego, wrażliwość centrów nerwowych

i mięśniowych, a następnie elementy duchowo-artystyczne, jak np. temperament wokalny, słuch, pamięć, fantazja, poczucie dźwięku, uczucie, wyobraźnia, inteligencja.

Dla każdego artysty technika jest zrazu środkiem umożliwiającym mu usuwanie z drogi wszelkich przeszkód, które utrudniają wykonanie form, zawartych w utworze muzyka czy poety. Bogactwo jej środków umożliwia następnie odtwarzanie ducha kompozycji, wydobywanie na wierzch i podawanie jasno i zrozumiale słuchaczom myśli twórcy. W końcu dzięki umiejętności technicznej może artysta swą interpretację czynić stylową, w znaczeniu zarówno obiektywnym jak i subiektywnym. Otóż jeśli chodzi o podstawowe problemy techniki wokalnej, to również i one polegają zrazu na rozbudowie i udoskonaleniu instrumentu, następnie na umiejętności gry na tym instrumencie, uzależnionej oczywiście od sprawnie funkcjonującego mechanizmu głosowego, od takiego opanowania centrów mięśniowych i nerwowych, aby reagowały na wszelkie impulsy artystycznej woli z automatyczną precyzją. Jest rzeczą prawie zbyteczną zaznaczać, że nie będziemy mogli pozwolić sobie na najogólniejsze nawet omówienie elementów, składających się na całokształt instrumentalnej techniki głosu, gdyż na to liczne stronice książki okazały by się niewystarczające. Nie mniej jednak będziemy musieli z nich omówić najważniejsze, aby stworzyć sobie pewien niezbędny materiał, zapomocą którego będziemy się mogli ze sobą łatwiej porozumieć przy późniejszych rozpatrywaniach specjalnych już problemów technicznych w odniesieniu do śpiewu pieśni.

Wykształcenie głosu, a zatem ten dział nauki śpiewu, który zwykliśmy nazywać „stawianiem głosu" — nie dociekajmy dzisiaj, czy określenie to jest mniej czy więcej właściwe — polega na cielesnym procesie, przeprowadzonym przy pomocy środków zarówno zmysłowych, jak np. słuch, obserwacja wzrokowa, wewnętrzny zmysł dotyku, jak i duchowych, a więc pamięć, energia, wola, wytrwałość, cierpliwość. Ostatnie dwie zalety odgrywają w tym początkowym okresie nauki decydującą niekiedy rolę. Wzmocnienie, uelastycznienie, opanowanie ruchliwych lub opornych mięśni narządu głosowego i oddechowego zdobywa się, podobnie jak sprawność fizyczną ciała, przez systematycznie przeprowadzoną gimnastykę. Praca ta, zarówno tam jak i tu, nie pozwala na pośpiech, powierzchowność, forsowanie, przeska-

kiwanie logicznie po sobie następujących ćwiczeń i zadań. Artystyczne opanowanie gry mięśniowej w doskonałym — pod względem funkcji narządu głosowego — śpiewaniu, staje się wewnętrzną akrobatyką, świetną gimnastyką, doprowadzoną do wszechstronnego — bo obejmującego całe ciało śpiewaka — wirtuozostwa. Należy sobie bowiem uprzytomnić, że instrumentem głosowym w szerszym znaczeniu jest nie tylko krtań, ale cały człowiek, od głow do stóp.

Jakżeż często spotykamy się z mniemaniem, że kto ma „ustawiony głos", ten już umie śpiewać. Przez posiadanie Stradivariusa jeszcze się nie staje nikt skrzypkiem. Sztukę „stawiania głosu" możnaby porównać ze sztuką lutnika, który przez sporządzanienie skrzypiec, przez swe subtelne odmierzone, odważone, wyrównane dzieło stwarza dla skrzypka możliwość do wykazania i rozwinięcia swej umiejętności artystycznej. Niestety nauki śpiewu nieda się porównywać z nauką gry na jakimkolwiek innym instrumencie. „Skrzypiec" śpiewaka nieda się odmierzyć, złożyć, skleić, pokryć lakierem i uczynić z nich instrument raz na zawsze do użytku zdolny. Wprawdzie i skrzypce zmieniają się podobno wraz z ich używaniem. Nie znamy jednak żadnego instrumentu, który by tak się rozbudowywał podczas umiejętnej gry na nim, który by tak się załamywał przy niewłaściwym posługiwaniu się nim, który by tak się rujnował przez przedwczesne stawianie mu ze strony temperamentu artystycznego wymagań z zakresu techniki i ekspresji, przekraczających jego możność, który by znowu tak się udoskonalał, dojrzewał, rósł pod „rękami grającego" i wydawał rezultaty nieoczekiwane i zdumiewające ze względu na swą konstrukcję i charakter budowy, jak nasz instrument głosowy.

Chcąc właściwie osądzić stopień umiejętności technicznej jakiegoś śpiewaka, chcąc zdać sobie należycie z tego sprawę, co w danej produkcji wokalnej jest istotną umiejętnością a co przypadkiem, powinniśmy jak słusznie radzi Fr. Martienssen*)— zwracać uwagę przede wszystkim na cztery charakterystyczne i podstawowe cechy i znamiona dobrego czy złego śpiewu. Otóż o tym śpiewaku będziemy mogli powiedzieć, że posiadł pewien stopień techniki głosowej, u którego: a) głos wydobywa się swobodnie, bez jakichkolwiek szmerów i przydechów, ton

*) Fr. Martienssen: Stimme und Gestaltung.

płynie spokojnie, bez drżenia i chwiania się, b) głos posiada jednolity charakter we wszystkich pozycjach i stopniach siły, oraz zdolność nabrzmiewania z piano w forte, c) dźwięk głosu przy miękkiej, ciemnej lub niezbyt jasnej barwie posiada pewien blask, który popularnie nazywamy „metalem“ i d) głos w ruchu i w każdej odmianie tempa wykazuje giętkość, podatność oraz absolutną pewność informacyjną. Albo na odwrót, nie dorosła jeszcze pod względem techniki głosowej do wykonywania pieśni ta śpiewaczka, u której: głos wydobywa się z krtani z wysiłkiem, tremoluje, i która zakończenie fazy śpiewa z widocznym brakiem oddechu, b) głos brzmi w dolnych tonach jak głos męski a w górze ostrym i cienkim brzmieniem przypomina głos dziecięcy, c) barwa głosu jest zawsze jednaka, i d) czystość poszczególnych tonów ustala się dopiero po ich osadzeniu a łączenie ze sobą tonów dokonywuje się z ociężałością lub nierównością.

Stwierdzenie u śpiewaka jakiegokolwiek z tych błędów stawia już pod znak zapytania całą jego umiejętność techniczno-głosową. Albowiem fundament każdego do artystycznych zadań wyzwolonego głosu nie może się obejść bez opanowania czterech podstawowych czynników tej techniki, którymi są:

1) oddech, a więc oparcie oddechowe czyli forma instrumentu,
2) wyrównanie registrów, czyli wyrównanie i jakość dynamiki instrumentu,
3) rezonans, czyli jakość i wyrównanie dźwiękowej barwy instrumentu,
4) ruchliwość, czyli precyzja w grze instrumentu.

Wszystkie te elementy są jak najściślej od siebie uzależnione, żadnego nie można by zupełnie oddzielić od całości, bez postawienia jej pod znakiem zapytania. A przecież każdy z osobna daje możliwość czasowej pielęgnacji i osobnej analizy, szczególnie w okresie rozbudowywania i rozwijania głosu. Również każdy z osobna może stanowić wyjściowy punkt dla przeprowadzenia — zależnie od potrzeby — korektury w instrumencie.

Pierwszą podstawą dobrego śpiewaka stanowi opanowany oddech. Doskonała technika oddechowa oddaje do dyspozycji śpiewaka bogate środki w zakresie estetyki i ekspresji wokal-

nej. Praca nad oddechem zaczyna naukę śpiewu i towarzyszy śpiewakowi poprzez cały jego artystyczny żywot. Temu podstawowemu zagadnieniu poświęcimy nasz najbliższy artykuł.

Tadeusz Grabowski

O PIEŚNIACH LUDOWYCH NA KASZUBACH

Napozór wydawać się może, że jakikolwiek teren, przez który przeszedł badacz i zbieracz zarazem, czy to z dziedziny etnografii ogólnej, czy kultury materialnej, duchowej (np. muzyki), jest „opracowany".

Praktyka jednak wykazuje, że tego rodzaju mniemanie jest fałszywe, a odwiedzanie terenu, na którym jeszcze nie ostygły ślady „poławiaczy" dorobku kulturalnego, daje częstokroć rewelacyjne wyniki, zwłaszcza jeśli chodzi o folklor muzyczny.

Na terenie dorobku kultury materialnej proces badania i zbierania zamyka się po dokonaniu opisów, zdjęć fotograficznych, rysunków i tego wszystkiego, co ujęte w zdecydowaną formę nie podlega tak szybkiemu procesowi ewolucji. Cały trud polega na odszukaniu eksponatów. Lecz gdy się je odnajdzie bez współudziału poszczególnych jednostek, można je badać i utrwalać.

O wiele więcej trudności napotyka się przy badaniu i zbieraniu muzyki, względnie pieśni ludowej. W tym wypadku nie ograniczają się one jedynie do wyszukania ludzi. Przychodzi to łatwo: inni wskażą tych, którzy „znają pieśni". Tu dopiero rozpoczyna się właściwy trud dla zbieracza, który jest zależny od czynników wewnętrznych — psychicznych śpiewającego, oraz od jego woli.

Muzyka, ściślej określając, pieśń ludowa, nie utrwalona, a przekazywana z ust do ust, jest różnie interpretowana, a przechodząc przez jednostki posiadające zdolności twórcze, ulega ogromnym przeróbkom. Słaba pamięć muzyczna jest drugim czynnikiem przekształcającym pieśń i muzykę ludową. Zapomniane fragmenty melodii zostają wypełniane nowym tworem. I tak bezustannie zmienia się tekst muzyczny. Tekst literacki przybiera różne szaty, powstają warianty, wersje itd.

Te i inne względy wyjaśniają moje twierdzenie, że badanie i zbieranie muzyki na terenie już opracowanym przyniesie zawsze coś nowego, albo nawet to, czego nie mogli, albo nie umieli wydostać poprzednicy. Wyniki bowiem każdego zbieracza w terenie są zależne od metody zbierania materiału, która się składa ze sposobu podejścia do ludu i nastawienia do jego dorobku kulturalnego.

W takim wypadku nie przeoczy się najmniejszego szczegółu, który nieraz otwiera horyzonty na rzeczy nowe i nieznane.

W pogoni za pieśnią i muzyką ludową na Kaszubach (pow. morski, kartuski i kościerzyński), drogą przypadku, znalazłem się na terenie już opracowanym przed kilkoma laty.

Między innymi zdobyczami udało się mi ustalić podział pieśni na Kaszubach według kaszubskiej terminologii, w porozumieniu z rodowitym „kaszebą", który od szeregu lat zajmuje się pieśnią ludową na Pomorzu, mając ku temu kwalifikacje.

Zatem pieśni na Kaszubach dzielą się na:

1) Boży p'esny (Boże pieśni)

2) P'osenky ludowe (w ścisłym słowa znaczeniu)

3) Psi p'esn'e (psie pieśni)

4) Kölysanky (Kołysanki).

1) „Boży p'esny" są z ogólnego repertuaru kościelnego. Tekst literacki z książek do nabożeństwa i dzielą się na:

a) pieśni kościelne,

b) pieśni z pustych nocy (śpiewane przy nieboszczyku w ostatnią noc),

c) Kolędy (których jest bardzo mało).

2) Piosenki ludowe (w ścisłym słowa znaczeniu):

a) Fraščy (fraszki). Są to pieśni dowcipne, ale przyzwoite.

Np. „Ożenił sę stary Jon,
Starą bapkę sob'e wzął.
Wysadził ją na murafke
W'ater mu ją wzął."

b) Frańtufčy. Są to pieśni zalotne.

Np. „Na srotku pola,
Stoi topola
Pow'ec że mi moja mi(u)ła
Čy będzieš moja".

c) Kurentčy (kuranty). Są to pieśni miłosne, opiewające rozstanie tęsknotę, śmierć itd.

(x = ch) Np. „Ax xfilo jakas okrutna,
Na kturej ja dziefče poznałem..."

3) Psi p'esni (pśie pieśni). Pieśni wulgarne.

4) Kołysanki. Są bardzo rozpowszechnione. To też na Kaszubach zwracają na nich specjalną uwagę.

Np. „Śpij ziecinko spij..."

Terminologia ta jest ogólnie znana i stosowana przez Kaszubów. Zachodzą w niej jednak stałe wahania, terminy są używane nieprawidłowo i to co jedni nazywają przez „kurëntcy", to inni przez „frašcy" id.

Notowanie tekstu literackiego przy zbieraniu pieśni ludowych jest tak ważne, jak utrwalanie zjawisk czysto muzycznych. Wymaga ono pewnego przygotowania, a przede wszystkim bezpośredniego zapoznania się ze sposobem mówienia. Kaszubi mówią po kaszubsku, po pańsku i po polsku, Kaszubskiej gwary używają między sobą w mowie potocznej. Mówiąc po pańsku unikają zmiękczeń:

Zamiast „Modlić śię" — mówią — „Modlic sę".
„ „Xodzić — „ — „Xozic".

Po polsku mówić, to znaczy po literacku.

Śpiewają natomiast po pańsku i po polsku, a jedynie w nielicznych wypadkach po kaszubsku.

A jeśli się ich nakłoni, by tekst literacki przekładali na gwarę kaszubską, to czynią to niechętnie, gdyż i rymy się psują, a co najważniejsze rytmika wiersza.

Dotychczasowe zbiory pieśni ludowych na Kaszubach nasuwają pod względem notowania tekstu literackiego wiele wątpliwości. Dlatego warto je poddać dokładnej rewizji.

Ludomir Michał Rogowski

PRO DOMO SUA

Echa z Polski słowne i drukowane przynoszą mi coraz częściej wiadomości o opinii jaka się urabia o mojej twórczości.

Ludzie, piszący o muzyce polskiej nie mogą mnie pominąć, ale, nie mając materiałów dla uczciwej analizy prac, przez mnie dokonanych, piszą zdawkowe komunały, często krzywdzące mnie i przykre.

Nie wątpię, że są to ludzie rzetelni i sprawiedliwi, ale moja długoletnia nieobecność w Polsce sprawiła, że nie mieli oni okazji słyszenia moich prac z lat ostatnich (szczególniej zupełnie skrystalizowanych w moim typie: „Symfonii Radosnej" oraz „Zjaw"), nikt im również nie mówił o moich dążeniach, walkach z materiałem i osiągnięciach.

Wpłynąć na to, by wykonywano moją muzykę w Polsce, nie mogę, muszę jednak napisać choć kilka słów o linii, po której dążę, oraz o celach, do których zmierzam. Od najmłodszych lat kochałem głęboko naszą pieśń ludową, a najbardziej wzruszały mnie nasze melodie prastare i w jakiś tajemniczy sposób wiązały mi się one ze Wschodem, jakimś dalekim, nieznanym, wymarzonym Wschodem.

W tym kierunku całe życie szła moja twórczość muzyczna, uparcie, bez względu na szyderstwa i przykrości ze strony Kolegów i snobów, pragnących mnie „nawrócić" na normalną, wygodną drogę imitowania uwielbianego Zachodu.

Szedłem po omacku, — szukałem.

Zwolna zauważyłem, że pieśni, których charakter tak bardzo mnie wzrusza, są oparte na innych gamach niż dzisiejsze dwie: jońska i eolska.

Przez lat 400 używania tych dwu gam, przywykliśmy do nich tak bardzo, że nie potrafimy nawet myśleć w innych gamach, ani też wyobrazić sobie, że cenne ich funkcje musimy odrzucić i nałamać się do innej techniki.

Cała, najśmielsza nawet muzyka dzisiejsza kręci się wciąż w obrębie tych starych funkcji tonalnych.

Patrząc na nasze zdobnictwo ludowe, nasze dawne zwyczaje, przesądy, stroje, budynki (choćby Wawel jeszcze z XVIII-go wieku), zobaczyłem, że wszystko to pochodzi z jakiegoś Wschodu, jak i te pradawne nasze melodie.

Jakimi drogami to przyszło do nas, — nie wiem, stwierdzam jednak fakt, że nasza kultura prawdziwa, sięgająca największych głębin naszego Ducha,

podłoże naszego charakteru, jest związana z jakąś kulturą prastarą, którą umiejscowić można gdzieś w okolicach Persji.

Aby dalej nie błądzić, postanowiłem się przełamać, i to, co dotychczas dawałem w muzyce intuicyjnie (jak w „Fantasmagoriach", „Symfonii Ofiarnej" i innych pracach), ująć w karby logicznie zbudowanej techniki, opartej na innych gamach niż dzisiejsze dwie, na gamach naszych pieśni ludowych.

Przeszło rok wytrwale pracowałem nad opanowaniem tego nowego materiału, pisząc tysiące studiów i czując z radością, że znalazłem wreszcie słowa dla wyrażenia siebie, tworzywo, którego szukałem całe życie.

Gdy poczułem, że władam sprawnie tą nową techniką, napisałem „Symfonię Radosną", ostatnio zaś „Zjawy" (7 obrazów symfonicznych: „Ewokacja", „Kazimierz Wielki i Esterka", „Pan Twardowski", „Bazyliszek z Bakszty", „Jurata z jantarowych pałaców", „Skarbnik z węglowych szacht" i „Dziwożona upalnego południa"). Kompozycje te dały mi wielkie zadowolenie znalezienia rzeczy, poszukiwanej oraz triumf opanowania techniki nowej i wydarcia się z narzuconego mi przez tradycję, szablonu muzyki europejskiej.

Dzieło muzyczne dzisiaj ocenia się miarą: „co przynosi nowego?" (Miara ta szczególniej jest przestrzegana u nas, gdyż pragniemy być bardziej europejczykami od Europy).

Pisząc moje kompozycje, nigdy nie myślę o „nowościach", — dążę do wypowiedzenia tego, co mi przepełnia duszę, a środki wyrażania się gromadzę takie, jakie mi są potrzebne do tego celu.

W danym wypadku zbudowałem sobie całą technikę nową, — nie jestem teoretykiem, więc nie piszę o tej technice, tym bardziej, że jest ona zbudowana bardziej intuicją, niż spekulatywnie.

Według mnie, badania nad gamą „słowiańską" (wynikiem zlania się gamy całotonowej z perską gamą „Zirefkend"), mogą pomóc do odnalezienia zagubionego oblicza prawdziwie polskiego naszej muzyki, do otrząśnięcia się z szarości narzuconego nam kosmopolityzmu.

Przedwczesna śmierć Karola Szymanowskiego nie pozwoliła mi rozwinąć tej idei, która niewątpliwie krystalizowała się już w jego muzyce.

Posłuchajcie uważnie jego „Harnasi", — znajdziecie tam „Zbójnickiego" i „Chmiela", w wyglądzie pierwotnym, czyli oparte na tej gamie „słowiańskiej", jak również fragmenty, gdzie Szymanowski boryka się z techniką tej gamy.

Mam wrażenie, że w imię pełnego wypowiedzenia się naszego Ducha, winniśmy przyjąć moje założenie, że jesteśmy pierwszym Narodem Wschodu, nie zaś ostatnim Zachodu.

Wierzę głęboko, że tak jest, jednak, o ile się nawet mylę w moich przypuszczeniach tej polskiej wschodniości, kto wie, czy jej dowody nie należy choćby sfałszować, jak to zrobił dla swoich wielkim sercem Vaclav Hanka, budząc w ten sposób indywidualność Narodu.

Być może, że jest to tylko mrzonka, ale stanowi ona przewodnią ideę całego mojego życia; — być może, że my jesteśmy napiętnowani na zawsze jako naród pawia i papugi, szczególniej papugi, i ci, którzy przypominają sobie prawdziwe oblicze Narodu, niosąc własne słowo, skazani są na ukamienowanie lub też na przemilczenie?

A jednak wierzę, że znajdę w Polsce ludzi uczciwych i mądrych, nie olśnionych efemerydami „mody", którzy ocenią sprawiedliwie moje dążenia i którzy pójdą moją drogą odrodzenia Ducha Narodu.

Dubrovnik, 7. X. 1937.

Stefan Śledziński Lidzki

MIĘDZYNARODOWY KONGRES MUZYCZNY WE FLORENCJI

III

Sprawom płyty gramofonowej poświęcono stosunkowo nie wiele uwagi. Dwa referaty, które wygłosili André Schaeffner i Piero Coppola zawierały jednak kilka interesujących momentów. Zwłaszcza dojrzałym do realizacji wydaje się projekt założenia publicznych dyskotek, gdzie można by wypożyczać interesujące płyty, których zakup wciąż jeszcze przekracza możliwości jednostek. Płytoteki te powinny gromadzić starannie wybrany materiał arcydzieł muzyki artystycznej, oraz udostępnić szerszym rzeszom publiczności zbiory etnograficzne płyt, zawierających bezcenne skarby muzyki ludowej, dziś znajdujące się tylko w pracowniach naukowych. Na zanotowanie również zasługuje pogląd na płytę, jako na środek wyłącznie pomocniczy, jej zadaniem jest „notowanie, przechowywanie, rozpowszechnianie". Ze względu na czynnik przestrzeni, konieczny do realizacji wielkich dzieł symfonicznych czy operowych, płyta ma charakter raczej redukcji, raczej użytkowy, społeczny, niż artystyczny. Co najwyżej w zakresie muzyki kameralnej może być uważana za coś zastępczego. Do takiego jednak znaczenia w sztuce muzycznej, jak np. fotografia w plastyce — płyta jeszcze nie doszła; muzyka z płyt wciąż jeszcze jest czymś wtórnym, skrótem, transkrypcją, nie dziełem sztuki.

Kilkanaście referatów wraz z dwiema projekcjami poświęcono muzyce filmowej. Obok rozważań technicznych, podanych zresztą w wielkich skrótach, oraz historii współpracy muzyka ze scenarzystą i reżyserem w filmie dźwiękowym — największy nacisk położono na muzyczną awangardę w filmie.

Muzyka, która za czasów filmu niemego spełniała w najlepszym razie rolę czynnika towarzyszącego akcji filmowej, o ile nie służyła po prostu do zagłuszenia szmeru aparatu projekcyjnego — po wynalazku filmu dźwiękowego nie stała się w nim równouprawnionym czynnikiem, lecz nadal jest dodatkiem, służącym do powiązania poszczególnych scen filmu, a zwłaszcza do wypełnienia miejsc o słabszym napięciu akcji. Jeszcze wciąż nie ma współpracy między scenarzystą, reżyserem i kompozytorem, jako równorzędnymi współtwórcami filmu dźwiękowego, a „tyrania" reżysera nie pozwala kompozytorowi na rozwinięcie swych planów, na stworzenie w ramach całości z muzyki filmowej dzieła skończonego artysytcznie. Muzyka w filmie dźwiękowym nie odnalazła swego prawdziwego stylu i nie wyczerpała swych możliwości. Dopóki będzie tylko doczepioną do akcji i nie będzie współdziałać w jej rytmicznym rozwoju, stanowiąc istotny czynnik emocjonalny filmu, można mówić, że nic się nie zmieniło od czasów filmu niemego, gdzie wreszcie były też próby komponowania specjalnej muzyki do filmu. To współdziałanie muzyki z akcją filmu nie ma się wyrażać w niewolniczym towarzyszeniu poszczególnym, drobnym momentom akcji, muzyka nie ma też wysuwać się na plan pierwszy.

Poparte projekcjami filmowymi, których oczywiście nie sposób streścić, tezy powyższe zyskiwały na wyrazistości, wykazując zwłaszcza, jak nie odpowiednia reżyseria może popsuć najlepsze pomysły muzyczne, i jak z drugiej strony w ramach współpracy racjonalnej reżysera i kompozytora muzyka w filmie może urosnąć do roli czynnika kształtującego wewnętrzny rytm filmu (Night Mail z muzyką Brittena, Fossa degli Angeli z muzyką Masettiego, Provincia — G. Tailleferre).

Michał Kondracki

V MIĘDZYNARODOWY FESTIVAL MUZYKI WSPÓŁCZESNEJ W WENECJI (BIENNALE)

W stylowej sali teatru Goldoni w Wenecji odbył się piąty Festival Muzyki Współczesnej (Biennale), w którym brało udział kilkanaście narodów.

Trzeba wyjaśnić, że międzynarodowe festivale muzyki współczesnej w Wenecji są zorganizowane przez rząd włoski i nie mają nic wspólnego z festivalami o podobnej nazwie Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej, odbywającymi się co roku w innym mieście Europy. Festivale weneckie są całkowicie niezależne od jakiejkolwiek centrali międzynarodowej i podlegają jedynie i wyłącznie italskiej organizacji muzycznej. Imienne zaproszenia wystosowywane bywają bezpośrednio do kompozytorów samych. Na czele komitetu wykonawczego Festivalu stoją: A. Casella i M. Corti; **w ich rękach spoczywa też pełna inicjatywa i całkowita odpowiedzialność za ułożenie programu i jego zrealizowania, jak również troska o ogólny poziom i przebieg święta muzycznego.**

Już sam fakt zaproszenia na tegoroczny Festival do Wenecji kompozytorów tej miary co Igor Strawiński, Igor Markiewicz, Darius Milhaud, jako dyrygentów własnych dzieł, świadczy o bardzo szerokim rozmachu imprezy festivalowej. Jeżeli do tego dodać pierwsze wykonanie utworów Schönberga, Béli Bartóka, Prokofiewa, Pieti'ego, Dollapiccoli, Malipiero, Alfano, de Falli, Szymanowskiego i wielu innych — obraz muzyczny V Festivalu wypadnie imponująco.

Muzycy italscy postarali się o nadanie jaknajwiększego blasku całemu świętu muzycznemu: uzyskali protektorat W. Księżny Marii Piemonckiej, która przybyła na dwa ostatnie koncerty, stworzyli komitet honorowy z udziałem wybitnych ministrów (Kultury Narodowej, Oświecenia Publicznego), mężów stanu i przedstawicieli arystokracji rodowej, zaprosili całe dowództwo in corpore 2-ch angielskich krążowników, stojących w porcie weneckim i t. d. Dzięki temu zarówno na koncercie inauguracyjnym jak i na 2-ch ostatnich były komplety, i to złożone z samej śmietanki towarzyskiej Italii.

Festival zainaugurował Jean Françaix swoim koncertem fortepianowym, omówionym już obszernie na łamach „Muzyki Polskiej" w sprawozdaniu z Festivalu Międz. Tow. Muz. Współcz. w Paryżu. Punktem kulminacyjnym pierwszego koncertu symfonicznego było pierwsze wykonanie „Muzyki na instrumenty smyczkowe, celestę i perkusję" Béli Bartóka. Utwór ten pod każdym względem zasługuje na szersze omówienie. Rozpoczyna się Andante

tranquillo niesamowitym pianissimo szeroko podzielonych instrumentów smyczkowych. W operowaniu divisi i technice orkiestry smyczkowej okazał się B. Bartók mistrzem najwyższej klasy. Narastanie dynamiczne zostało przeprowadzone w sposób zdumiewający. W następnym Allegro zjawiają się już dobrze znane elementy dzikości rytmicznej, tak bardzo charakterystyczne dla twórczości Bartóka i wielce znamienne dla jego stylu. Do niezwykle oryginalnych momentów należy duet ksylofonu i kotłów na początku III części. Fina ł„Muzyki" jest olśniewającym popisem techniki i temperamentu, przywołującym na myśl słynne Allegro Barbaro tegoż autora. Sukces utworu Beli Bartóka był ogromny. Dyrygował F. Previtali.

Na tym samym koncercie wykonana została Suita S. Prokofiewa „Porucznik Przecinek", oparta na ilustracji do filmu pod tym samym tytułem. Trudno brać poważnie ten dość popularny i niewybredny w stylu utwór mistrza rosyjskiego. Raczej należało by się dziwić wyborowi komitetu festivalowego. A może Prokofiew nic lepszego i wartościowego ostatnimi czasy nie stworzył? Czyżby dekadencja, cechująca najnowszą twórczość Strawińskiego i Milhauda — o której za chwilę będzie mowa — miała by dotknąć także i Prokofiewa?

Nie przesądzając na razie tej sprawy, warto rozpatrzeć współczesną twórczość włoską, bardzo bogato i obficie reprezentowaną na omawianym festivalu. Aż 17 współczesnych kompozytorów włoskich brało w nim udział (nie licząc 8 dawnych kompozytorów XVI i XVIII wieków). Pierwsze miejsce zajął bezspornie Luigi Dallapiccola, awangardowy muzyk, mocno popierany przez sfery oficjalne. Trzeba przyznać, że sprawił on bardzo przyjemną niespodziankę. Po 3-ch „Hymnach" na 3 fortepiany, wykonanych na tegorocznym Festivalu Muzyki Współczesnej w Paryżu (w dodatku nagrodzonych na międzynarodowym konkursie w Szwajcarii w r. ub.), spodziewać by się można po Dallapiccoli rzeczy raczej słabych. Tymczasem niespodziewanie „Trzy Hymny na głos solowy z tow. orkiestry kameralnej" okazały się pierwszorzędne. Składają się one z trzech części, opierając się na przepięknych starowłoskich tekstach religijnych. Element deklamacyjny, wyrażający się w niezwykle głębokim ujęciu i wczuciu się w słowa, wybija się na plan pierwszy. Dallapiccola okazał się mistrzem nielada w trudnej dziedzinie wokalnej. Potrafił on dać, jako rodowity Włoch, to co zwie się bel cantem, nie wpadając jednak ani na chwilę nie tylko w banał, ale nawet w żaden szablon. Subtelna politonalność, którą operuje autor, dwupłaszczyznowość faktury instrumentalnej i wokalnej, pozwoliła mu na oddzielenie linii śpiewu, rządzącej się własnymi prawami od całego skomplikowanego aparatu harmonicznego i instrumentalnego. Dzięki temu udało się autorowi osiągnąć rzadką przejrzystość i niematerialność dźwięku oraz niezwykłą lekkość w budowie utworu, który w pełni zasługuje na określenie go mianem pięknego. Madonna Dallapiccoli — to prawie ta sama, znana z dzieł Giotta i Rafaela, o cudnej polichromii barw renesansowych, ubrana jednak w całkowicie nowoczesną szatę. Dallapiccolę można uważać za typowego przedstawiciela współczesnej italskiej sztuki, wychowanego na kulturze włoskiego odrodzenia. Jako muzyk nawskroś współczesny, potrafił on połączyć te odmienne i pozornie dalekie od siebie elementy: starowłoską kulturę z dzisiejszym bogactwem zarodków technicznych. W każdym razie o „Hymnach" powiedzieć

można, że stworzyć je mógł tylko Włoch, i że stanowią one bardzo cenną pozycję w dorobku współczesnej muzyki światowej.

Inne utwory italskich kompozytorów, wykonane na Festivalu w Wenecji, nie wzniosły się do wyżyn, osiągniętych przez Dallapiccolę. Drugi koncert na fortepian i orkiestrę V. Pieti'ego nie wprowadził nic nowego do tego działu literatury muzycznej. Odegrany dobrze przez M. Meyer pod dyrekcją autora minął bez większego wrażenia. „De Profundis" Malipiera na głos, fortepian i altówkę mogło sprawić raczej zawód tym, którzy oczekiwali wielkiego dzieła od znakomitego mistrza włoskiego. Podobnie „De Profundis" Il. Pizzeti'ego na chór a capella nie było żadną rewelacją.

Nie lepiej wypadły Wariacje na orkiestrę „Pagine di Ramon" G. Jachino, „Pieśni ludowe Lombardii" G. Javazzeni, „Liryki" na głos z fortepianem M. Labroca, Sonatina na wiolonczelę i fortepian R. Masserini'ego i pieśni „Biribu, occhi di rana" na baryton z tow. kwartetu smyczkowego, zbliżone chwilami nastrojem do „Dybuka", opery tego samego autora. Zupełnie banalnym okazało się Concertino na harfę, kwartet smyczkowy i trzy klarnety M. Cartelnuovo-Tedesco, nieciekawym „Morte e deificazione di Dafni" A. Veretti'ego. Natomiast przyjemne do słuchania były „Dwie Liryki" do słów Tagore'go na sopran i dziewięć instrumentów F. Alfano (który dokończył i zinstrumentował „Turandota"), oczywiście pisane pod silnym wpływem Puccini'ego. Zawiodły także „Dwie Inwencje" na fortepian i małą orkiestrę młodego G. Gorini'ego, „Trzy Liryki nieznanego autora" w opracowaniu R. Castagnona, Koncert V. Mortari'ego na kwartet i małą orkiestrę i Serenada G. Salviucci'ego na dziewięć instrumentów.

Niezawodna natomiast okazała się stara wenecka szkoła — dawna muzyka instrumentalna XVI i XVII w.: Sonata na fortepian G. Gabrieli'ego (w opracowaniu instrumentalnym Fr. Steina), „Passio sacre" — Motet 4-głosowy F. D'Ana, „Le gru" — Frottola 4-głosowa M. Pesenti'ego, „Chi de Gagliarda", Villanesca 4-głosowa B. Donato. „Dolcementa dormira la mia clori" Madrygał 5-głosowy C. Monteverdiego. „A un Giro sol de bagli occh. lucen." Madrygał 5-głosowy C. Monteverdi'ego i „Chóry z Edypa króla Sofoklesa" Gabrieli'ego w opracowaniu chóralnym i instrumentalnym F. Liuzzi. Śpiewały doskonałe chóry z Triestu pod dyrekcją świetnego muzyka Antoniego Illenberga. Orkiestrą dyrygował Mario Rossi. Ciekawym punktem programu tego koncertu był nieznany dotychczas koncert skrzypcowy z tow. orkiestry smyczkowej A. Vivaldi'ego, odkryty w bibliotece nowojorskiej i opracowany „à la Bach" przez Alfredo Caselle.

Również „odkryty" i lansowany przez Casellę młody kompozytor egzotycznie amerykański Roy Harris swym Triem na fortepian, skrzypce i wiolonczelę szczególnego zainteresowania nie wywołał. Słabo wypadło Divertimento na orkiestrę kameralną Larssona (Szweda) i Sekstet (na flet i kwintet smyczkowy) oficjalnego przedstawiciela hitlerowskich Niemiec, twórcy z typu t. zw. mózgowców i formalistów.

Fantazja „Baetica" na fortepian M. de Fally (napisane dla A. Rubinsteina) okazała się nudną kompozycją bez porównania słabszą od innych dzieł mistrza hiszpańskiego.

Zupełny zawód sprawił D. Milhaud swoją „Suitą Prowansalską" — przeraźliwie banalną muzyką w stylu „pompier".

Jednym z ciekawszych momentów w programie Festivalu było pierwsze wykonanie ostatniej Suity na 7 instrumentów Arnolda Schönberga, kapitalnie odegraną przez grupę instrumentalną z Wiednia. Faktura nowego utworu twórcy systemu dwunastopółtonowego nie przynosi żadnych niespodzianek i nie zdradza żadnych zmian w stylu muzycznym autora „Pierrot lunaire".

Trzecia Sonata fortepianowa i dwa Mazurki (op. 80 nr. 16 i op. 62 nr. 2) Karola Szymanowskiego wykonane in memoriam przez dobrego pianistę Mieczysława Horszowskiego wypadły nieco blado, prawdopodobnie wskutek tropikalnej temperatury panującej na sali koncertowej.

Rewelacyjnym dziełem, dla którego warto było przyjechać do Wenecji i wysłuchać 6-ciodniowy festival, okazała się Suita baletowa Igora Markiewicza „Odlot Ikara", napisana w 1932 roku dla S. Lifara. Trudno jest zdefiniować rodzaj muzyki Markiewicza. To jedno pewne — że Markiewicz obok Berga jest największym nowatorem z „prawdziwego zdarzenia" w Europie (jeśli nie brać pod uwagę Schönberga i Háby). Partytura „Odlotu Ikara" jest skończonym arcydziełem, o fakturze dość prostej, ale niezwykle precyzyjnej, wypracowanej w najdrobniejszych szczegółach (o stopniu precyzji traktowania orkiestry przez Markiewicza może świadczyć fakt, że żąda on specjalnego rozmieszczenia instrumentalistów; poza tym wprowadza on szereg zupełnych nowości, jak n. p. dwa flety, nastrojone o ćwierć tonu różnicy, dużo oryginalności w smyczkowych instrumentach i t. p.). To monumentalne dzieło 20-letniego kompozytora zasługuje na szerokie omówienie. Wbrew programowym podtytułom („Dzieciństwo Ikara" „Odlot", „Śmierć Ikara") i bezsprzecznie opisowemu charakterowi utworu, muzyka Markiewicza jest najzupełniej doskonałą samowystarczalną i zamkniętą w sobie całością. Jak Alban Berg potrafił za pomocą surowych form klasycznych zilustrować muzycznie skomplikowaną sceniczną akcję „Wozzecka", nie wychodząc ani na chwilę po za ramy ściśle symfoniczne, tak i Igor Markiewicz dał najczystszy wzór absolutnej muzyki, przystosowanej do pewnej określonej akcji. „Odlot Ikara" można by nazwać „akcją symfoniczną".

Skąd pochodzi siła sugestywna muzyki Markiewicza? Autor „Rebusu" i ‚Raju utraconego" jest nie tylko szczerym i głębokim muzykiem, lecz również poetą i filozofem-myślicielem w jednej osobie. Nie jest on ani zimnym mózgowcem, ani bezdusznym eksperymentatorem, lecz płomiennym poszukiwaczem nowych wartości muzycznych i namiętnym odkrywcą nieznanych dotychczas problemów akustycznych. Punktem wyjścia dla rozumowań Markiewicza były — alikwoty. Analizując różnicę brzmień małej sekundy, wielkiej septymy, zwiększonej oktawy i oktawy plus wielkiej septymy doszedł do własnego, osobliwego systemu ćwierćtonowego. Nie na tym jednak polega wielkość Markiewicza. Wybitny talent jego potrafił z szeregu przesłanek teoretycznych stworzyć przepiękne o nieprzemijającej warości dzieło sztuki o tak kunsztownej „robocie", że wzbudza uczucie najszczerszego podziwu i uwielbienia dla jego młodego autora. 20-letni

Markiewicz — to stary, doświadczony mistrz. Gdy jego Ikar zabiera się do lotu, to tematy, eksponowane we wstępie dzieła, nabierają tak plastycznego wyrazu i tak sugestywnej siły, że pochłaniają bez reszty i tak skupioną uwagę słuchaczy. Do najciekawszych momentów partytury należy fragment, w którym ruch orkiestrowy tutti urywa się raptownie (po ostrym przygotowaniu dynamicznym) i na placu pozostaje tylko sam fortepian, trzymając zwykłą wielką tercę. Efekt ten, niezwykle prosty, wywiera wrażenie niesamowicie silne. Śmierć Ikara i wiadomość o jego zgonie wyrażona jest przejmująco prostymi środkami muzycznymi. Pustymi kwintami w G-dur kończy się to dzieło, i w chwili zerwania ostatniego akordu w pianissimo, fortepian uderza niską oktawę B. Znów nowość nie napotykana dotychczas. Subtelny i pełny wyrazu mistrzowski chwyt.

W muzyce Markiewicza dały by się odnaleść dalekie odgłosy „Święta Wiosny", ale całkowicie zindywidualizowane. W „Odlocie Ikara" można by się dopatrywać częściowo kontynuowania twórczej linii Strawińskiego z epoki „Sacre", idącej jednak raczej w kierunku zlekka dotkniętym przez Skriabina w „Prometeuszu". Są to jednak tylko słabe sugestie. Twórczość Markiewicza, pełna głębokich oddechów i wspaniałych wzlotów nie da się ująć w żadne utarte kategorie ani zamknąć w żadne gotowe formułki. Język jego — jest mową artysty i poety najwyższej klasy.

Do tych hymnów pochwalnych na cześć Markiewicza — kompozytora należy dołączyć słowa najgorętszego uznania dla Markiewicza-kapelmistrza, który jest naprawdę urodzonym dyrygentem, już poważnie rutynowanym dzięki solidnym studiom u Scherchena i — co wynika samo przez się — idealnym interpretatorem własnych dzieł.

Jakże smutno jest pisać o ostatnim balecie Igora Strawińskiego „Partia kart" po przeżytych, niezapomnianych wrażeniach pisarza partytury Markiewicza. Umyślne szukanie banału, zabawianie się w Rossiniego, Webera, Czajkowskiego, Verdiego — o to co stanowi treść muzyczną nowego dzieła największego — jak dotychczas — kompozytora i nowatora w Europie. Strawiński w „Jeu des cartes" opowiada z upodobaniem stare kawały, które niestety, poza nim samym nie bawią prawie nikogo. Gorzej. Na sali wśród słuchaczów, rozlegają się raz po raz dyskretne śmiechy: to rodowici Włosi, poznając w wyczynach Strawińskiego żywcem zapożyczone fragmenty z „Cyrulika" lub „Freischütza" z pobłażliwością i zrozumiałą wyrozumiałością przyjmują początkowo te dowcipy. Po pewnym czasie zaczyna to jednak nużyć. Mało kogo może interesować nienaganna, jak zwykle u Strawińskiego robota orkiestrowa, mistrzowskie chwyty instrumentalne, których jest zresztą w tej partyturze znacznie mniej, niż w poprzednich dziełach twórcy „Symfonii Psalmów". Czy Strawiński się wypisał, czy uważa, że stać go nawet na pisanie przeciętnych utworów muzycznych o niewybrednych temacikach (błahych, nie mających żadnego związku ani z indywidualnością Strawińskiego, ani z jego epokowym stanowiskiem w muzyce współczesnej, opartych na elementarnych, najzupełniej tonalnych funkcjach harmonicznych — niewiadomo. Jest tu jakieś zasadnicze nieporozumienie artystyczne: albo Strawiński zażartował sobie za mocno ze wszystkich, nie wyłączając nawet siebie samego, albo — po-

prostu zbłądził. Przywykliśmy do tego, że każdy, zarówno sceniczno-baletowy utwór mistrza rosyjskiego (obecnie naturalizowanego francuza) przynosi jakieś nieprzemijające, konkretne wartości muzyczne. Tak było z „Pietruszką" i „Świętem wiosny", „Ptakiem ognistym", „Weselem", „Liliczką", „Apollonem", „Historią żołnierza" nawet „Pocałunkiem wróżki", nie mówiąc o „Królu Edypie", ‚Persefonie" i tylu innych. Na tle dotychczasowego — przebogatego i arcyróżnorodnego dorobku twórczego Strawińskiego — partytura „Jeu de Cartes" jest absolutnie niezrozumiała. Słabizny muzycznej nie można usprawiedliwić, ani rodzajem scenariusza (choćby najbardziej frapującego) ani wymogami scenicznymi. To, że na scenie tańczą karty, że się rozgrywa partia pokiera (ponoć po mistrzowsku ułożona) i że Strawiński ma już pod 60-tkę, to wszystko wcale nie tłumaczy faktu napisania przez niego muzyki baletowej, w której jest i Rossini, i Verdi i Czajkowski, i humor i łatwizna — tylko Strawińskiego jest najmniej. Niema coprawda stałej recepty na wielkość Strawińskiego. Zgoda. Ale w takim razie nie należy poważnie traktować partytury „Jeu de cartes" ani nie wykonywać jej na estradzie. Być może, że „w tłoku", jako ilustracji dobrego i dowcipnego widowiska scenicznego można tej muzyki słuchać bez przykrości. Na sali koncertowej jednak razi wszystkich szczerych i prawdziwych wielbicieli geniusza autora „Pietruszki".

Nie miejsce tu na doszukiwanie się powodów upadku artystycznego Strawińskiego. Mnóstwo przyczyn mogło się na to złożyć. Jedną z ważniejszych jest, zdaje mi się, chęć upodobnienia się do muzyków zachodnioeuropejskich przez sztuczne naginanie się do ich stylu. Podobny eksperyment (zupełnie zresztą niepotrzebny) rozpisania sonaty fortepianowej à la Mozart już raz Strawińskiemu zupełnie się nie powiódł. Obecnie historia się powtórzyła tylko w innych dekoracjach: muzyka napisana à l'italienne dała w rezultacie — bluff.

Sprawozdanie z V Festivalu Weneckiego było by nie kompletnym, gdyby nie wspomnieć o świetnym młodym kapelmistrzu italskim Nino Sanzogno który dyrygował III koncertem festivalowym, w którego programie znajdowały się m. in. omówione już „Hymny' Dallapiccoli. Debiut N. Sanzogno w Paryżu na tegorocznym Festivalu Muzyki Współczesnej wypadł bardzo interesująco. II Symfonia Malipiero miała w osobie młodziutkiego lecz wybitnie utalentowanego kapelmistrza pierwszorzędnego interpretatora. Podczas festivalu weneckiego doskonała opinia o N. Sanzogno nie tylko się utrwaliła, lecz pogłębiła po nowym szeregu świetnie wykonanych dzieł. Uczeń Scherchena, z pochodzenia wenecjanin, dwudziestokilkuletni Nino Sanzogno, posiada wszelkie dane do zrobienia kariery w stylu Toscanini'ego lub de Sabata. Jest nadzieja, że usłyszy go może w przyszłości i Warszawa, jak również i wielkiego kompozytora i dyrygenta w jednej osobie — Igora Markiewicza.

Niech to pobożne życzenie zakończy pełnym nadziei akordem nieco przydługie sprawozdanie z przebiegu festivalu weneckiego.

POWSZECHNY FESTIVAL SZTUKI POLSKIEJ W WARSZAWIE

Był to pierwszy eksperyment tego rodzaju urządzony w Polsce na tak wielką skalę. Eksperyment nie we wszystkich dziedzinach udany, jednakże na odcinku muzycznym pod pewnymi względami nawet rewelacyjny. Po raz pierwszy zdarzyło się w Warszawie, że przez 8 dni z rzędu sale koncertowe były wypełnione publicznością uważną, bezpośrednią, chciwą muzyki i szczerą w swoich reakcjach. Że na prowincji kryją się główne zasoby muzykalnego społeczeństwa, wykazywała to już dawno praktyka Ormuzowa. Jednakże podczas koncertów Festivalowych nie tylko publiczność przyjezdna była nowym nabytkiem. Nie mniej interesujące było zjawienie się ludzi z Warszawy, których dotąd nie widywało się na koncertach, nawet na Konkursach Chopinowskich. Widocznie społeczeństwo potrzebuje jakichś szczególnych bodźców, specjalnych atrakcji, by pójść na koncert i możliwie, że systematycznie organizowane Festivale potrafią z czasem przyciągnąć tych ludzi na stałe do muzyki.

Program imprez muzycznych Festivalu warszawskiego miał dawać możliwie najpełniejszy obraz polskiej muzyki i trzeba przyznać, że jak na nasze trudne warunki zrobiono badzo dużo. Zmobilizowano wszystko, co możemy mieć w tej chwili najlepszego: chór ks. Gieburowskiego, jako najwspanialszy zespół chóralny w Polsce, obok niego szereg innych chórów, które w obecności takiego rywala, miały bodziec do pokazania swoich najlepszych możliwości, orkiestrę Polskiego Radia z Grzegorzem Fitelbergiem na czele, nie zastąpioną w repertuarze współczesnym. Temu zespołowi dzielnie sekundowała orkiestra Filharmoniczna. W Festivalu wzięli udział niemal wszyscy najwybitniejsi wykonawcy polscy obecni w kraju i obok ustalonych sław wielkie oklaski zbierali również przedstawiciele pokolenia młodszego i najmłodszego.

Repertuar koncertów pomimo pewnych drobnych usterek ułożony był bardzo wszechstronnie i dawał istotnie dość pouczającą syntezę całej muzyki polskiej. Być może jedynie epoka przedchopinowska była zaniedbana. Byłoby bardzo odpowiednie, by z okazji festivalu wystawiono którąś z oper Kurpińskiego. Ale o operach lepiej nie mówić. Teatr Wielki swoim zwyczajem nie popisał się na Festivalu i nie zdobył się na nic inego poza „Halką" i „Strasznym Dworem".

W muzyce instrumentalnej i chóralnej czasy najstarsze reprezentowały utwory: Wacława z Szamotuł, Leopolity, Mikołaja z Krakowa, Gomółki. Wiek XVII, XVIII był reprezentowany przez Jarzębskiego, Pękiela, Mielczewskiego, Zieleńskiego, Różyckiego, Gorczyńskiego. Obok obficie uwzględnionej twórczości dwu głównych romantyków Chopina i Moniuszki usłyszeliśmy również kwintet Zarębskiego, a nawet epoka późnego neoromantyzmu, w której nie wiele czym możemy się pochwalić, była szczegółowo potraktowana (utwory Noskowskiego, Żeleńskiego, Paderewskiego, Niewiadomskiego, Nowowiejskiego). Epoka „Młodej Polski" była przedstawiona przez utwory najcharakterystyczniejsze: „Odwieczne pieśni", „Koncert skrzypcowy" i „Epizod na maskaradzie" Karłowicza, „Stańczyk" i nie-

zbyt odległy od niego stylistycznie „Koncert fortepianowy" Różyckiego, „II symfonia" Szymanowskiego. Niezwykle obficie jak na nasze warunki uwzględniona była twórczość autorów współczesnych począwszy od starszej grupy: Szopski, Maliszewski, Kazuro, Morawski, Sikorski, Lefeld, poprzez młodszych stylem: Szymanowski (pierwszy naprawdę bardzo dobry koncert poświęcony twórczości Zmarłego Mistrza), Maklakiewicz, Perkowski, Łabuński, Szeligowski, Wiechowicz, Woytowicz, Marek, aż do najmłodszych Palestra, Szaławskiego, Maciejewskiego, Panufnika, Ekiera. Przy tak obfitym uwzględnieniu najnowszej polskiej twórczości dziwi trochę brak takich nazwisk jak Kondracki, i t. d. Nie brak było natomiast muzyki popularnej, której poświęcono cały koncert z dziełami Rybickiego, Popiela, Nawrota i Rudnickiego.

Wrażenie ogólne, jakie pozostawił Festiwal, należy dzielić jako dodatnie i eksperyment można uważać za udany. Powinno to być pobudką do częstszego urządzania podobnych imprez.

Kostanty Régamey

SPRAWOZDANIA

Adolf Chybiński: Ziemia Czerwieńska w polskiej kulturze muzycznej XVI wieku. Odbitka z czasopisma Ziemia Czerwieńska, Rocznik II, zesz. 1 i 2. Lwów 1936, str. 46.

Przy różnych sposobnościach nieraz bardzo dobitnie podnosi się niezwykle ważny udział kresów wschodnich, zwłaszcza zaś Ziemi Czerwieńskiej w ogólnym rozwoju i dorobku polskiej kultury. Bo też we wszystkich dziedzinach sztuki od najdawniejszych czasów aż po wiek XX napotykamy ustawicznie na wybitne postacie, które wyszły właśnie z tej ziemi.

„Ziemia Czerwieńska", organ lwowskiego oddziału Pol. Tow. Hist., wzięła sobie przede wszystkim za zadanie wszechstronne uwydatnienie tej roli kulturalnej naszych kresów w dziejach Polski.

Praca prof. A. Chybińskiego przedstawia wycinek z udziału ziemi czerwieńskiej w budowie staropolskiej kultury muzycznej. Rozważania swe poświęcił autor trzem wybitnym i zasłużonym jednostkom w dziejach polskiej muzyki XV i XVI wieku: jednemu z pierwszych polskich humanistów Grzegorzowi z Sanoka, Sebastianowi z Felsztyna oraz Marcinowi Leopolicie.

W studium swym prof. A. Chybiński zebrał krytycznie wszystkie dotychczasowe wyniki badań swoich i obcych nad tymi trzema postaciami, podał je nowej i wyczerpującej rewizji naukowej z uwzględnieniem swoich późniejszych poszukiwań i dał w nim, zgodnie ze swym celem, po raz pierwszy taką całość, odnoszącą się specjalnie do dziejów muzycznych ziemi czerwieńskiej w XVI stuleciu.

Szeroko, stosownie do obecnych możliwości naukowych, zakrojone tło kulturalne w związku z każdą z trzech postaci spowodowało, że studium jest żywe i zajmujące.

I tak niewyraźna dotychczas w swym znaczeniu dla przyszłego rozwoju polskiej kultury muzycznej postać Grzegorza z Sanoka nabrała, dzięki odpo-

wiedniej i nader wnikliwej interpretacji szczegółów, które w biografii Kallimacha odnoszą się do muzycznych zainteresowań Grzegorza z Sanoka, kolorów prawdziwego życia. Autor doszedł do wniosku, że Grzegorz był prawdopodobnie w ogóle pierwszym Polakiem, jaki poznał (w czasie swego pobytu we Włoszech) dzieła Dufay'a, przedstawiciela 1-szej szkoły niderlandzkiej, przy czym wskazał też równocześnie jakiego w ogóle typu kultura muzyczna (nb. włosko-niderlandzka) mogła kształcić umysł przyszłego arcybiskupa lwowskiego. Autor przypuszcza jednak w końcu, że kult muzyki na jego dworze we Lwowie (1451—1477) nie wykraczał zapewne poza najbliższe mu grono przyjaciół.

Już z początkiem XV w. zmiana nastąpiła o tyle na lepsze, że ziemia czerwieńska wydała wtedy muzyka o znacznie szerszym znaczeniu, t. j. Sebastiana z Felsztyna, którego losy życiowe związały z Felsztynem, Krakowem, Sanokiem i Przemyślem. Autor rozpatrzywszy wszystkie źródła, odnoszące się do biografii Sebastiana omawia następnie jego działalność w zakresie teoretycznym o charakterze pedagogicznym i kompozytorską, o charakterze kościelnym. Podnosi przy tym, że zaledwie trzy zachowane kompozycje Sebastiana, będące opracowaniami chorałowymi, nie mogą oczywiście stanowić podstawy dla oceny twórczości tego kompozytora, sławnego i wysoko niewątpliwie ówcześnie cenionego, skoro utwory jego przyjęto w r. 1543 do stałego repertuaru założonej wtedy kapeli rorantystów. W ocenie dzieł Sebastiana z Felsztyna kierował się autor zarówno tłem jego epoki, jak też ówczesnej muzyki kościelnej, dzięki czemu wskazał na właściwą ich wartość i znaczenie, unikając zbyt skrajnych i nieuzasadnionych poglądów innych badaczy.

Z kolei zajął się prof. A. Chybiński jednym z największych — obok Wacława z Szamotuł — mistrzów staropolskich XVI wieku, bezpośrednio związanym ze Lwowem: Marcinem Leopolitą. Trzeba tu znowu podkreślić ścisłą i wszechstronną krytykę dotychczasowych wszystkich interpretacji znanych dotąd źródeł literackich (Sz. Starowolski, Starczyński) i archiwalnych (w publikacji St. Tomkowicza), odnoszących się do biografii Marcina Leopolity i uzyskanie, drogą wyłączenia różnych błędów i sprzeczności (np. kwestia daty urodzin Leopolity i jego kształcenia się u Sebastiana z Felsztyna), optimum prawdopodobieństwa w tym względzie. Częściowa, stosownie do odkrytych źródeł, rekonstrukcja kultury muzycznej Lwowa oraz pełniejsza Krakowa, przedstawiają tło, na którym wyrasta organicznie postać Leopolity, kompozytora czterech zachowanych motetów i trzech mszy, pisanych w stylu późno-niderlandzkim. Znaczenie Leopolity wynosi autor b. wysoko, zwłaszcza jako twórcy mszy wielkanocnej, która — ze względu na olbrzymie zniszczenie polskiego dorobku muzykalnego z epoki renesansu — jest zatem „reprezentatywnym pomnikiem polskiej kultury i wiedzy muzycznej epoki renesansowej w wielkim stylu" i wśród staropolskiej muzyki polifonicznej z ery zygmuntowskiej. Przy omawianiu mszy paschalnej Leopolity autor powołuje się na specjalne studium o niej X. Dr. Hier. Feichta.

W zakończeniu swej niezwykle przystępnie i łatwo, mimo rozwiązywania trudnych problemów naukowych, napisanej pracy stwierdza autor, że warunki terytorialne i polityczne ziemi czerwieńskiej w XVII w. nie sprzyjały już

zbytnio ogólnemu rozwojowi kulturalnemu, a tym bardziej muzycznemu, to też nic dziwnego, że dopiero z końcem 17 i początkiem 18 w. występują na szerszą widownię kompozytorzy, zaznaczający znowu swe pochodzenie mianem „Roxolanus"

Dr. J. J. Dunicz

Ks. Zygmunt Olszewski, Msza c-moll. Nakład i własność autora, Włocławek 1936, str. 15.

Wobec małej produkcji na polu muzyki kościelnej każde nowe dzieło z tej dziedziny jest wielce pożądane, skoro przynosi wraz z sobą wartościowy nabytek artystyczny. Powyższa msza posiada jednak mało znamion, które by decydowały o jej prawdziwej wartości. W tym wypadku nie chodzi mi bynajmniej o oryginalność pomysłów, lecz o rzeczy zasadnicze, mianowicie o solidne opanowanie techniki kompozytorskiej i w związku z tym o zdobycie koniecznych wiadomości z zakresu kompozycji mszy, ponieważ w przeciwnym razie praca twórcza musi już z góry napotykać na nie dające się wprost pokonać trudności. Ze względu na powagę samego dzieła, jego przeznaczenie, oraz trudności związane z interpretacją liturgicznego tekstu słownego, nie wystarczającym jest opanowanie podstawowych zasad nauki harmonii, oraz słabe jedynie wyobrażenie o kontrapunkcie; szeroka bowiem rozpiętość formy wymaga już głębszej wiedzy, która by z jednej strony była regulatorem prawidłowego i świadomego rozmieszczenia sił tektonicznych w utworze, z drugiej zaś stała na straży ścisłości stylu kościelnego. U autora jest jednak niestety inaczej.

Dr. Józef Chomiński

Feliks Rybicki: Tańce Polskie. Suita I. Krakowiaki. Partytura na orkiestrę symfoniczną. Edition M. Arct, Varsovie 1937, str. 42 (czas trwania: 8 minut).

Zagadnienie dobrej muzyki popularnej jest u nas, wobec wielkiego dystansu, jaki dzieli t. zw. elitę muzyczną od szerokich sfer, sprawą szczególnej wagi, i głównie od umiejętnego rozwiązania tego problemu zależy możliwie najprędsze, a tak u nas niezbędne umuzykalnienie całego społeczeństwa. Są różne sposoby ujęcia tego problemu. Już pierwsza partytura wydana przez Arcta, „Mała Uwertura" Palestra przedstawia próbę rozwiązania zagadnienia popularyzacji muzyki współczesnej przez nadanie jej przystępniejszego charakteru. Wychodzące obecnie w tym samym wydawnictwie i w tej samej serii „Tańce Polskie" Rybickiego cechuje odmienne ujęcie. Chodzi tu odwrotnie o nadanie artystycznych i wartościowych ram muzyce w zasadzie swojej popularnej. Trzeba przyznać, że z zadania swego Rybicki wywiązał się bardzo dobrze.

Przede wszystkim sama koncepcja utworów. Przy stworzeniu dobrej muzyki popularnej, jedną z ważniejszych zasad kierowniczych musi być zwalczanie dancingowo-jazzbandowych szablonów. Wobec tego jednak, że chodzi tu o melodykę ogólnie dostępną i znaną, nieocenioną skarbnicą staje się twórczość ludowa. Należy jednakże się zastrzec, że opracowanie tej tematyki jest zasadniczo odmienne, niż w muzyce poważnej, gdzie folklor jest

obecnie tak bardzo modny. Tam jednak muzyka ludowa występuje jako nowy materiał dla rozwiązywania pewnych problemów formalnych, dla tworzenia muzyki nie mającej żadnych poularnych tendencji, częstokroć bardziej niedostępnej szerszemu ogółowi, niż muzyka niefolklorystyczna. Tu zaś muzyka ludowa jest właśnie więzią z szerszymi sferami, pozwalającą na dotarcie utworu do wszystkich, jest więc nie materiałem, ale podstawą utworu. Opracowanie nie może jej zaciemniać, wychodzić na pierwszy plan. Równie nie wskazana jest w takich wypadkach wszelka powierzchowna, wywołana jedynie modą modernizacja utworu, gdyż opracowanie melodii jest tu tylko ramą, która nie może deformować muzyki, z zasady nie podlegającej zmianom mody. Wprawdzie może tu powstać zarzut, że ujmowanie melodyki ludowej w karby harmoniki dur-moll jest również pewną deformacją, ale wkraczamy tu w dziedzinę zagadnień formalnych ważnych dla muzyków, ale obcych dla ogółu, dla którego dotąd dur-moll jest wciąż jedyną „normalną" muzyką. To też wszelkie popularne utwory jeszcze nie mogą z tych ram wychodzić, a zwłaszcza jeśli chodzi o tak „tonalne" tematy, jak te, które wybrał Rybicki.

Zgodnie więc z tymi założeniami harmonizacja „Krakowiaków" jest „prawowierna" i przejrzysta. A że przy tym wszystkim utwór nie ma w sobie nic szablonowego ani wulgarnego, jest to zasługą talentu i smaku Rybickiego. Osiąga on to wrażenie przez barwną i gustowną instrumentację, o charakterze nawskroś symfonicznym, nie gardząc nawet pewnymi wyszukanymi efektami, jakkolwiek w zasadzie zachowuje pewną prostotę, mając na względzie nie tylko przystępność dla słuchacza, ale również łatwość wykonania. Pomysłowo i gustownie wprowadzony jest moment polifoniczny, oparty na imitacji, parokrotnie w efektowny sposób łączący ze sobą różne krakowiaki. Całość jest doskonale skomponowana i ma bardzo przejrzystą i dobrze rozplanowaną budowę. Można więc ten utwór określić jako wprowadzenie do muzyki popularnej metod symfonicznych, dzięki czemu podniesiona jest wartość utworu bez zatracenia jego charakteru popularnego i równocześnie przemycone są do muzyki lekkiej pewne zasady obowiązujące w muzyce poważnej.

K. R.

NA MARGINESIE SPRAWOZDANIA O NEUES BEETHOVEN-JAHRBUCH

(patrz: *Muzyka Polska* IX, str. 412).

W sprawozdaniu o powyższym Roczniku podpisanym literami J. Pr. znajduje się tak dziwna wiadomość, że nie wiedząc, czy polega ona na pomyłce autora niemieckiego artykułu, czy polskiego sprawozdawcy, spieszę na wszelki wypadek z jej sprostowaniem.

Oto słowa sprawozdawcy: „Następny artykuł, pióra M. André Pols'a, traktuje o pochodzeniu Beethovena. Punkt ciężkości studium tkwi w tezie, iż dziadek genialnego muzyka, Ludwik van Beethoven, urodził się nie

w Antwerpii, lecz w Mecheln w *Prusach wschodnich* (!!)". Nie mam niestety pod ręką Neues-Beethoven-Jahrbuch, a więc nie mogę sprawdzić na własne oczy tego geograficznego horrendum, jakim jest przetransportowanie belgijskiego — ściślej mówiąc — flamandzko-belgijskiego M a l i n e s (po niemiecku Mecheln) do Prus Wschodnich! — Wygląda to na jakąś niesamowitą mistyfikację, o ile nie jest zupełnie przypadkową pomyłką sprawozdawcy. Poza tym trudno wyjść z podziwu, że R. Pols, który swego czasu słusznie prostował błędne informacje biografa Léo de Burbure, zdecydował się w roku 1937-ym podać jako rewelacyjne odkrycie wiadomość, opublikowaną już na mocy autentycznych dokumentów równo dziesięć lat przedtem przez belgijskiego muzykologa M. R. v a n A e r d e w książce p. t.: *Les ancêtres flamands de Beethoven* (Malines, 1927). — Warto przytym zanotować, że dopełnieniem niejako i dalszym — analitycznym ciągiem owej pracy, jest książka E r n e s t a C l o s s o n: *L'Élément flamand dans Beethoven*, wydana w 1928 r. w Brukselli, a opierająca się na dokumentach przytoczonych w wydawnictwie van Aerde.

E. Closson, znakomity krytyk muzyczny, b. dyrektor (dziś już na emeryturze) słynnego królewskiego Muzeum Starych Instrumentów w Brukselli, analizuje w swej książce w sposób niezmiernie wnikliwy pierwiastki charakteru flamandzkiego w odniesieniu do osoby Beethovena i jego dzieł.

W kwestii zaś, która nas przede wszystkim interesuje — dokumenty zestawione przez van Aerde'a ustalają co następuje: pierwszym ze znanych przodków kompozytora jest M i c h a ł v a n B., urodzony w 1684 r. w M a l i n e s, z zawodu piekarz, który pozatym handlował obrazami i koronkami; jeden z jego synów L u d w i k (ur. w 1712 r.) był muzykiem, który już w 1733 roku znalazł się na dworze księcia Elektora Klemensa-Augusta w B o n n. Hipotezy, tyczące powodów owej emigracji są wyczerpująco przedstawione w książkach wyżej zacytowanych. Familia van Beethoven'ów osiedliła się na stałe w Bonn, doszła nawet do pewnych dostatków, a Jan, najmłodszy z synów owego starego Ludwika, był ojcem kompozytora.

Tyle w sprawie owego M e c h e l n — gwiazdy rodziny Beethovenów.

Przy sposobności warto może podać za van Aerde'm przekonywujące wyjaśnienie, na czym polegała niepewność bibliografów w odnalezieniu właściwego pochodzenia w Bonn osiadłej familii; wiadomo, że jedni biografowie wywodzili ją z Antwerpii, inni z Gandawy.

Faktycznie rzecz się tak miała: ów wspomniany powyżej przodek kompozytora Michał van Beethoven, piekarz i antykwarz, który na swych przedsiębiorstwach (wskutek wojennych czasów i „kryzysu") stracił duże sumy i miał się dostać do więzienia za długi, uważał za stosowne w roku 1741-ym zniknąć z horyzontu swej ojczyzny i pospieszył do Bonn, w nadziei, że znajdzie tam schronienie u swej rodziny. Ponieważ zaś rodzina ta z obawy odpowiedzialności sądowej nie miała wcale ochoty, nawet po śmierci Michała, zdradzać swego pokrewieństwa z „bankrutem z Malines", przeto wiadomość co do jej autentycznego pochodzenia długo się mogła utrzymywać w tajemnicy.

Dr. Henryk Opieński

BYDGOSZCZ

Bieżący sezon muzyczny Bydgoszczy stoi pod znakiem dziesięciolecia Miejskiego Konserwatorium Muzycznego. Zapowiedziany jest szereg imprez, przyczym, wzorem lat ubiegłych kładzie konserwatorium nadal główny nacisk na akcję werbowania nowych rzesz miłośników żywej muzyki przez urządzanie bezpłatnych audycji. Metoda ta dała już bydgoskim salom koncertowym wiele nowej publiczności, która wychowana na dobrej muzyce nie prędko zapewne zerwie z nią kontakt.

To małe pozorne osiągnięcie, rozwiązujące w drobnym zakresie trudne, a powszechne dziś w Polsce zagadnienie muzycznej publiczności, jest już wystarczającym tytułem, by na swą dziesięcioletnią pracę na odcinku społecznym spoglądać dziś mogło Miejskie Konserwatorium Muzyczne w Bydgoszczy z uczuciem zadowolenia i świadomością dobrze spełnionego obowiązku.

Praca wewnętrzna Konserwatorium przedstawia się z perspektywy lat dziesięciu, jako budujący przykład konsekwentnego realizowania ideałów, wytyczonych szkole w jej zaraniu. Założona przez Zdzisława Jahnkego, znalazłwszy uznanie i poparcie władz państwowych i komunalnych, rozwijała się poprzez wszystkie etapy i szczeble wyszkoleniowego programu, by stać się uczelnią, realizującą w pełnym zakresie wielostronne i wysokie postulaty, stawiane dziś szkołom muzycznym typu konserwatoryjnego. Personel nauczycielski, złożony w większej części z byłych wychowanków Państwowego Konserwatorium w Poznaniu, a zasilany przez dojeżdżających profesorów tejże uczelni (klasa instr. dętych, kontrabas, organy) gwarantuje jednolity kierunek pracy, normowany doświadczoną ręką długoletniej kierowniczki konserwatorium, Ireny Jalnikowej. Własny chór i orkiestra daje konserwatorium możność występowania na zewnątrz w koncertach symfonicznych i oratoryjnych, wypełniających poważną lukę w życiu muzycznym miasta, pozbawionym, jak dotąd, stałej, zorganizowanej orkiestry symfonicznej. Przy konserwatorium i pod jego kierownictwem powstało „Collegium musicum" jednoczące w sobie orkiestrę i chór kameralny, z głównym przeznaczeniem kultywowania muzyki dawnej. Pracując w dwu kierunkach: wewnętrzno-szkolnym i zewnętrzno-społecznym stało się Miejskie Konserwatorium Muzyczne w przeciągu ubiegłych lat dziesięciu ośrodkiem zdrowej kultury muzycznej, realizującym skutecznie na swoim odcinku wysoki program budowania gmachu narodowej kultury muzycznej.

* * *

Trzy imprezy koncertowe odbyły się w Bydgoszczy w okresie powakacyjnym. Pierwsza, to występ Cygańskiego Zespołu Chłopców z Budapesztu, którego, mimo dużego powodzenia, jakim się koncert cieszył, nie można jednak zaliczyć do rzędu imprez poważnych. Bardzo wysoki poziom wykazał natomiast koncert zespołu kameralnego Filharmonii Berliń-

skiej, występującego pod dyrekcją Hansa v. Bendy. Zespół wykonał utwory Händla, Haydna, Respighiego (b. interesujące opracowania starych tańców włoskich), oraz Schuberta. Wspaniała technika zespołowa tej małej orkiestry, bezwzględne podporządkowanie się wykonawców jednej koncepcji interpretacyjnej, zupełny brak intencji wirtuozowskiego popisu, oto wartości, które decydują o bardzo poważnych artystycznych osiągnięciach zespołu i sprawiają, że produkcji jego słucha się z najżywszym zainteresowaniem. Solistą w koncercie A-dur Haydna był Winfried Wolf, pianista młody, lecz dobrze opanowany, o pewnym wyczuciu haydnowskiego stylu.

Właściwą inauguracją sezonu koncertowego był zorganizowany przez miejscową Radę Artystyczno-Kulturalną koncert z udziałem Umińskiej i Małcużyńskiego. Umińska, dobrze już znana bydgoskiej publiczności z kilkakrotnych poprzednich występów, nie sprawiła i tym razem zawodu licznym entuzjastom jej sztuki. W urozmaiconym programie, złożonym z utworów klasycznych i romantycz (Vivaldi, Chausson, Albeniz, Andrzejowski, Młynarski) plastycznie uwypukliły się główne walory jej szczerego talentu: wielki i barwny ton, lśniąca technika smyczkowa, wyczucie dla muzycznej konstrukcji i zawsze głęboko wyczuta interpretacja. Ośrodkiem zainteresowania na koncercie był jednak przede wszystkim Małcużyński, który porwał słuchaczy młodzieńczym rozmachem, czystością techniki i dojrzałą, zdrową muzykalnością; polska pianistyka zyskała w nim niechybnie talent o wielkiej przyszłości. Artysta grał utwory Beethovena i Chopina.

Alfons Rösler

KATOWICE

Sezon koncertowy w Katowicach — właściwie jeszcze się nie zaczął. Mamy do zanotowania jedynie recital wokalny Jerzego Gardy oraz koncert młodocianej orkiestry cygańskiej czy węgierskiej z Budapesztu.

Nazwisko Jerzego Gardy posiada markę Skali Mediolańskiej, w której jakoby od wielu lat występuje. Nie wiem, czy należy do pierwszej, według opinii wielu, sceny operowej świata — przedstawia w każdym razie klasę poważną. Interpretacja jego nosi piętno kultury i muzykalności. Na czoło programu wysunę arię Figara z Cyrulika.

Orkiestra chłopców z Budapesztu robi bardzo sympatyczne wrażenie. Wszyscy oni posiadają wrodzone zacięcie, charakterystyczne dla muzyków węgierskich, do tego też stylu w lwiej części przystosowany był ich program. Niektórzy z nich, wykonawcy partii solowych — wykazali niejednokrotnie wysoki już poziom techniczny, piękny ton i nieraz przebłyski szczerego artyzmu — cóż, kiedy trudno było opędzić się wrażeniu, że stoją oni na progu nieuniknionej maniery, która pogrąży ich na zawsze w zamkniętym kole czardasza, z jego do znużenia jednostajnymi kontrastami. Inna kwestia, że nie wydawali się oni tą ewentualnością zbytnio zafrasowani.

Wydarzeniem o odmiennym charakterze, którego doniosłość trudno narazie ocenić — jest założenie pierwszego w Polsce liceum muzycznego przy

Śl. Konserwatorium Muz. w Katowicach. Według enuncjacji oficjalnych pierwszy rok ma być tytułem próby — już teraz można jednak z całą stanowczością stwierdzić, że próba się udała. Spontaniczna frekwencja wykazała, że liceum zapełniło dotkliwą lukę, jaka dawała się odczuwać zaawansowanym słuchaczom Konserwatorium, którzy nie mieli żadnej możności uzupełnienia braków swego wykształcenia ogólnego poza murami swej uczelni. Uniemożliwiało im to również otrzymanie pełnych dyplomów. Uruchomienie liceum usunie te trudności raz na zawsze. Już potworzyły się komplety, przygotowujące się do liceum na rok przyszły (oczywiście złożone z tych kandydatów, którzy nie mogli wykazać się „małą maturą", t. j. świadectwem dawnych 6 klas, lub złożeniem odpowiedniego egzaminu w roku bieżącym). Nie trzeba dodawać, że grono nauczycielskie zostało skompletowane z pośród czołowych sił pedagogicznych gimnazjów śląskich.

Wszystko więc przemawia za tym, że próba da wynik całkowicie dodatni i że wśród powodzi reform i nowości, nie zawsze szczęśliwych, którym od pewnego czasu ulegają instytucje szkolne w kraju — Śląskie Liceum Muzyczne jest zdobyczą pozytywną, posiadającą wszelkie zadatki trwałej żywotności.

Zasługę powstania liceum i jego organizacji przypisać należy znanemu z energii i wytrwałości w dążeniu do celu — dyrektorowi Śl. Konserwatorium Muzycznego, Faustynowi Kulczyckiemu. Nie trudno sobie uprzytomnić, jak wiele przeszkód i trudności miała do pokonania jego słuszna inicjatywa — niejednokrotnie nawet ze strony najmniej spodziewanej. Należy mieć nadzieję, że przeszkody te zostały usunięte na zawsze. Przemawia za tym przychylne stanowisko naczelnych władz śląskich — oraz wydatna pomoc i poparcie, jakiego udzieliło nowo powstałemu liceum Min. W. R. i O. P.

Herbert Krzok

KRAKÓW

Sezon koncertowy rozpoczął się w tempie grave; w ciągu września i pierwszej połowy października odbyło się koncertów aż... 2 (słowami dwa). Na pierwszym z nich wystąpił głośno reklamowany baryton, pod względem muzykalności ponoć rywal Kiepury, Jerzy Garda. Drugi koncert, chociaż urządzony na mniejszą skalę, przyniósł pełny sukces. Był to bowiem pierwszy z zapowiadanych przez różne organizacje, koncert poświęcony twórczości Karola Szymanowskiego. Niewielka sala Stowarzyszenia Młodych Muzyków nie była w możności pomieścić publiczności, której część musiała słuchać produkcji stojąco. Nie wiadomo, czemu należy przypisać tak piękną frekwencję. nie widzianą w Krakowie od wielu miesięcy; czy powodem była siła atrakcyjna nazwiska zmarłego mistrza, czy też.... wolny wstęp (łącznie z programem i garderobą). Chciejmy przypuszczać, że to pierwsze. Jako wykonawcy wystąpili: młoda śpiewaczka Irena Piszczkówna, która aczkolwiek nie predysponowana z natury na interpretatorkę pieśni Szymanowskiego (sopran o zabarwieniu koloraturowym), zasłużyła jednak na szczere słowa uznania dzięki swej nieprzeciętnej muzykalności i pełnemu pietyzmu podejściu do tak trudnych zagadnień odtwórczych. Silny oddźwięk u słuchaczy

znalazła Sonata w wykonaniu Stanisława Mikuszewskiego i Jerzego Gaczka. Wykonawcy dali tutaj koncepcję logiczną, ożywioną polotem romantycznym i przedstawili dzieło w sposób plastyczny i precyzyjny. Program uzupełniły utwory fortepianowe Szymanowskiego w wykonaniu J. Gaczka.

Ruch koncertowy był bardzo skromny, przynajmniej ilościowo, ożywiony natomiast ruch, powiedzmy szczerze wielkie zamieszanie, panowało w światku orkiestralnym. Filharmonia Krakowska przechodziła silny kryzys na tle zarówno problemów ekonomicznych jak i tarć osobistych. Już w czasie wakacji wyłoniła się koncepcja zorganizowania wspólnej orkiestry, któraby obsługiwała zarówno teatr miejski (wraz z operą) jak i koncerty symfoniczne. Sprawa utknęła na martwym punkcie, gdyż Zarząd Miejski przeznaczył na ten cel fundusze, które nie mogły zadowolić naszych muzyków. Przez kilka miesięcy rokowania nie posuwały się naprzód, a w miarę zbliżania się początku sezonu koncertowego zaognienie sytuacji rosło i najlepiej nawet poinformowani obserwatorzy nie umieli odgadnąć, która z przewidywanych możliwości dojdzie do skutku i w ogóle mieli poważne wątpliwości czy znalezienie jakiejś wspólnej platformy będzie możliwe.

Dopiero ostatnie dni przyniosły rozwiązanie całego bardzo silnie zagmatwanego kompleksu sprzecznych interesów i wzajemnych antagonizmów tak osobistych jak i zasadniczych. Filharmonia przestała istnieć, znaleziono natomiast większe (niestety na razie jeszcze bardzo skromne) fundusze i zorganizowano Krakowską Orkiestrę Symfoniczną, która będzie pełnić swe funkcje tak na sali koncertowej jak i w teatrze. Rozwiązanie to w zasadzie wydaje się trafne. gdyż niezaprzeczenie przynosi dwie korzyści: pierwszą jest podwyższenie uposażeń muzyków, płatnych dotychczas bardzo źle, drugą, ze stanowiska artystycznego daleko ważniejszą, to ujednostajnienie planu pracy orkiestry symfonicznej i teatralnej. Zwłaszcza ten drugi plus powinien wydać dobre rezultaty; przyzna to każdy, kto pamięta warunki, w jakich odbywały się próby Filharmonii, na których ciągle brakowało muzyków grających w teatrze.

Jak się ułożą stosunki w praktyce, trudno przewidzieć. Przyszłość okaże, czy orkiestra uzyska od nowego roku budżetowego (1. kwietnia) obiecywane przez Zarząd miejski fundusze umożliwiające pracę opartą na silnych podstawach materialnych (znaczna podwyżka uposażeń) i czy zarząd nowo utworzonej organizacji wykaże należytą sprężystość organizacyjną i czy osiągnie lepszy niż dotychczas poziom produkcji.

Wł. Poźniak

LWÓW

Sezon muzyczny Lwowa zaczyna się dopiero powoli kształtować. Zapoczątkowały go narazie dwa wieczory solistów. Pierwszy, o charakterze jeszcze dość lekkim, dali Loda Halama, tancerka, oraz J. Czaplicki, baryton, którzy wykonali program przygotowany na tournée amerykańskie. Główną uwagę wyjątkowo licznej publiczności zwrócił oczywiście taniec Halamy, zresztą b. artystyczny. Czaplicki doskonale odśpiewał szereg arii operowych oraz pieśni. Zbyteczna zaś była „konferensjerka" artysty. Akompa-

niował i solowe utwory fortepianowe m. in. nawet (w takim programie!) sonatę Mozarta odegrał dr. H. Guensberg.

Drugi, w przeciwieństwie do pierwszego, już bardzo poważny wieczór zawierał bogaty i interesujący program, złożony z utworów Chopina w wykonaniu prof. L. Muenzera.

U progu nowego sezonu koncertowego oczekujemy z ciekawością inauguracji także we wszystkich innych działach muzyki, które powinnyby być pełniej i bardziej planowo reprezentowane, aniżeli w ubiegłym sezonie.

J. J. Dunicz.

POZNAŃ

Sezon koncertowy zaczęto w Poznaniu gościnnym występem kameralnej orkiestry Berlińskiej Filharmonii. Dyrygował Hans Benda; jako solista wystąpił skrzypek, koncertmistrz tejże orkiestry, Erich Roehn. W programie umieszczono utwory przeważnie ze „słyszenia" tylko znane naszemu miastu. Suita Haendla „Wassermusik" nie była odegrana zbyt starannie; odczuwało się pewnego rodzaju oswajanie z nową salą i publicznością. Solista odegrał „Koncert skrzypcowy D-dur" Mozarta, zwany popularnie „Adelaida". Nie wzbudził grą żywszego zainteresowania, jakkolwiek widać było, że rzemiosło wirtuozowskie (niezbyt stylowa kadencja!) nie jest mu obce. Mało znana kompozycja Haydna — „Adagio" na flet z towarzyszeniem orkiestry — mogłaby być popisowym utworem dla flecisty o pokroju René Le Roy; maniera gry niemieckich wirtuozów fletu nie jest nam bliska i sympatyczna. Żywszy natomiast oddźwięk wśród licznie zebranych słuchaczy — Niemców w większości — wzbudziły dopiero dwie transkrypcje tańców Grétry'ego i Correlliego. Gigua i Badinerie ostatniego są dosyć dowolnie potraktowaną przeróbką dwóch części sonat na skrzypce z continuo. Brzmiały dobrze i wykonane były doskonale. Piąta Symfonia (B-dur) Schuberta oraz nie grana dotąd w Poznaniu, cokolwiek jednostajna „Serenada" na orkiestrę smyczkową Dworzaka wypełniły resztę programu. Na dodatek grano jeszcze dwie wolne transkrypcje dawnych tańców lutniowych w ciekawym opracowaniu Respighiego.

Popularny w Poznaniu chór męski „Arion" wystąpił w Auli Uniwersyteckiej z koncertem jubileuszowym. Zespół istnieje już ćwierć wieku, a powstał z inicjatywy kilku miejscowych kupców „podróżujących". Inne są dziś wymagania, stawiane chórom męskim — inna służy im literatura. „Arion" stawił się na estradzie w dużym komplecie wokalnym i wykonał długi ciąg pieśni Lachmana, Nowowiejskiego, Poradowskiego i Wallek-Walewskiego („Grający Step"). Lekkie piosenki zarówno jak i poważniejsze kompozycje chóralne były zaśpiewane z temperamentem i dość czysto, dynamika jednak nie zawsze przez dyrygenta (p. Aleksandra Klichowskiego) była szczęśliwie rozplanowana, co mogło sprawić wrażenie niejakiej monotonii. Współudział w udanym zresztą koncercie wzięli pp. Wanda Roessler-Stokowska (pieśni solowe) i Franciszek Łukasiewicz (fortepian).

Opera zaczęła sezon pod dyrekcją dr. Zygmunta Latoszewskiego. Na otwarcie kampanii scenicznej wybrano „Ijolę" Rytla, graną przed laty

w Warszawie. Autor wraz z wykonawcami był serdecznie przyjmowany przez publiczność, która lubi polskie opery i to, by od nich właśnie zaczynano sezon. Dr. Latoszewski włożył w przygotowanie opery Rytla dużo staranności i temperamentu; sam nią dyrygował. Tegoroczny zespół artystów jest prawie ten sam, co w roku ubiegłym. Pozyskano jednak m. in. pp. Marię Bojar-Przemieniecką, Emmę Szabrańską, Mieczysława Saleckiego, Witolda Łuczyńskiego, zaś do operetki Olgę Didur. Drugie operowe przedstawienie zajęła „Tosca" z pp. St. Zawadzką i M. Saleckim w głównych rolach (doskonała reżyseria p. Marii Janowskiej-Kopczyńskiej), trzecie — „Straszny Dwór", niedostępny dla recenzentów, ponieważ wszystkie miejsca sprzedano po najniższych cenach popularnym w Poznaniu „związkom". W ten sposób dano najbiedniejszej publiczności okazję zaznajomienia się z klejnotami rodzimej twórczości. Operetka mniej szczęśliwie zaczęła życie „Baronem Cygańskim" — nie jest to bynajmniej łatwa „muzyczka"; partie solowe przedstawiają niejeden problem techniczny. Ponieważ jednak „Baron" idzie ciągle — jest nadzieja, że wykonawcy nauczą się go z czasem lepiej. Wznowiono wreszcie „Damę Pikową" z pp. Z. Fedyczkowską i St. Drabikiem w głównej roli. W ubiegłym sezonie śpiewał p. Drabik swą partię po serbsku, obecnie, ze zrozumiałym zadowoleniem publiczności, po polsku.

Wieczór utworów fortepianowych Chopina zbiegł się prawie ze smutnym dniem rocznicy śmierci najznakomitszego polskiego kompozytora. Bogaty program wykonała p. Gertruda Konatkowska, zaś krótkie słowo wstępne — Jerzy Młodziejowski.

W dziedzinie symfonicznej na razie cisza. Słyszeliśmy, że orkiestra operowa przygotowuje serię koncertów. Zaczęły się już nawet próby do „Życia bohatera" Ryszarda Straussa pod kierunkiem dr. Z. Latoszewskiego. Ma grać Emil Sauer i dyrygować m. in. Ansermet oraz entuzjastycznie ub. roku witany Lovro Matacić. W przygotowaniu jest wieczór symfoniki Karola Szymanowskiego (II Symfonia, Uwertura, I Koncert skrzypcowy i „Stabat Mater", którą już przygotowuje z niedawno założonym chórem filharmonijnym Władysław Raczkowski).

Jerzy Korab

Z TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

W związku z komunikatem w poprzednim zeszycie „Muzyki Polskiej" (str. 423) zaznacza się, że redaktorem tego pisma pozostaje nadal prof. Br. Rutkowski, a funkcję komitetu redakcyjnego spełnia Zarząd Towarzystwa.

„Z ORMUZ'U"

ORMUZ rozpoczął już swój 4-ty sezon koncertowy, który zapowiada się szczególnie intensywnie w dziale organizowania audycji dla młodzieży szkolnej.

Z początkiem października zespoły artystów wyruszyły w obiazdy koncertowe w różne strony Polski. A więc:

E. Umińska i *W. Małcużyński* koncertowali na Pomorzu: w Toruniu, Bydgoszczy, Inowrocławiu, Gdańsku, Gdyni, Grudziądzu. W Pelplinie, Kościerzynie i Wejcherowie odbyły się audycje z udziałem skrzypaczki *H. Wojciechowskiej* i pianistki *K. Roesnerowej.*

A. Szlemińska, S. Jarzębski i *S. Nadzryzowski udali się* z pierwszym obiazdem na Wołyń: do Krzemieńca, Szumska, Wiśniowca, Białokrynicy, Dubna, Zdołbunowa, Ostroga, Równego, Łucka. Przy współdziałaniu Zjednoczenia Organizacji Społecznych w Krzemieńcu podjęto próbę zorganizowania na Wołyniu systematycznej akcji koncertowej: ogłoszono roczny abonament na cykl 6 koncertów ORMUZ'u w cenie bardzo przystępnej w celu spopularyzowania tych produkcji.

W. Kochański, T. Łuczaj i *J. Lefeld* odwiedzili Płock i Gostynin.

E. Umińska, E. Bender i *K. Regamey* byli: w Częstochowie, Zgierzu, Kaliszu i Łodzi, gdzie za każdym pobytem ORMUZ'u odbywa się już conajmniej 9 audycji.

W Warszawie w gimnazjach i liceach zorganizowano około 60 audycji. Pierwszym programem dla gimnazjów były „Formy muzyczne dawnych klasyków", — dla liceów: „Pieśń".

Specjalne cykle audycji są organizowane dla Wyższego Kursu Nauczycielskiego i w Y. M. C. A.

ORMUZ z radością stwierdza wciąż wzrastającą liczbę zamówień na audycje na prowincji i w Warszawie. Teren jego działalności staje się coraz rozleglejszy. ORMUZ jest potrzebny, ORMUZ jest oczekiwany!

ZE STOWARZYSZENIA MIŁOŚNIKÓW DAWNEJ MUZYKI

Cykl zapowiedzianych 12 audycji S. M. D. M. rozpoczął koncert Poznańskiego Chóru Katedralnego pod dyr. Ks. Dr. W. Gieburowskiego przy udziale Zespołu smyczkowego z organami Państwowego Konserwatorium Warszawskiego pod dyr. T. Kiesewettera.

W programie drugiej audycji znajdowały się utwory Bacha na organy i fortepian, Mozarta sonata fortepianowa A i kwartet z obojem, duety Carissimiego, Marcella i Pergolesego. Wykonawcami byli: I. Bardy i Z. Temnicka (śpiew), Jan Ekier (fortepian), F. Rączkowski (organy), Zespół Kameralny z S. Snieckowskim (obój).

Program trzeciej audycji wypełni znakomity flecista L. D. Callimahos.

Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Muzyki zapowiada wykonanie w dalszych audycjach: Bach: Kantata „Also hat Gott die Welt geliebt", Koncert potrójny a, Sonata skrzypcowa F (1-szy raz); Biber: „Misteric" na skrzypce z organami (1-szy raz); Monteverdi, Marenzio: Madrygały; Gorczycki: „Illuxit sol"; Kolędy staropolskie; Böhm, Buxtehude: Utwory organowe; Manfredini: Concerto „Boże Narodzenie" (1-szy raz); Vivaldi: Koncert na 4 skrzypiec; Mobart: Divertimento na 2 klarnety i fagot; Beethoven: Trio klarnetowe; Kleczyński: Tria smyczkowe (1-szy raz); Lessel, Janiewicz: Utwory skrzypcowe (nowe transkrypcje) i wiele innych utworów z dawnej muzyki.

KRONIKA

(zestawiła mgr. Hanna Rudnicka-Kruszewska)

POLSKA

Białowieża

Naczelna dyrekcja lasów państwowych w Białowieży zaprosiła prof. *Feliksa Nowowiejskiego*, który zamierza poświęcić *utwór symfoniczny* puszczy Białowieskiej.

Bytków

Dn. 5 września obchodził *jubileusz* 25-lecia miejscowy *chór* mieszany *„Słowiczek"*. Z produkcjami wystąpiły: chór męski im. Chopina z Bytkowa, oraz chór „Wanda" z Małej Dąbrówki.

Chorzów

Chór męski im. F. Nowowiejskiego obchodził *rocznicę* 15-lecia istnienia. W obchodzie uczestniczył szereg innych chórów z Chorzowa oraz liczni goście.

Gdynia

W „Wakacyjnym Instytucie Sztuki", m. in. odbył się wykład doc. U. J. P. dr. Juliana Pulikowskiego, na temat: *„O polskiej muzyce współczesnej"*. Prelegent omówił obszerniej twórczość, oprócz przedstawicieli starszej generacji: K. Sikorskiego, J. Lefelda, St. Wiechowicza, M. Kondrackiego, J. A. Maklakiewicza, P. Piotrowskiego, B. Woytowicza, T. Szeligowskiego, Fr. Łabuńskiego, R. Palestra„ T. Z. Kasserna, J. Ekiera, G. Bacewiczówny, R. Maciejewskiego, A. Panufnika, A. Szałowskiego, W. Lutosławskiego.

Huculszczyzna

Niedługo wyjdzie z druku praca *St. Mierczyńskiego*, autora „Muzyki Podhala" i „Pieśni Podhala", o *muzyce huculskiej*. Autor opracował w tym dziele instrumenty, melodie, pieśni obrzędowe i kolędy huculskie. Wstęp napisał dr. *Wincenz*, ilustracje przygotowuje prof. Bartłomiejczyk.

Katowice

Stefan Stoiński pracuje z polecenia P. A. U. nad kilkutomowym dziełem p. t.: „Pieśni ludowe z polskiego Śląska".

*

W Katowicach otwarto *nowy gmach rozgłośni* katowickiej. Sala koncertowa posiada kilkostopniową estradę dla orkiestry i chórów, dzięki czemu można uzyskać lepsze brzmienie poszczególnych grup instrumentów. Ze studia tego będą mogły być nadawane koncerty w wykonaniu zespołów liczących do 150 osób przy ewentualnym udziale 50 osób publiczności.

Kraków

Zmarł znany kompozytor *Stanisław Lipski*, autor licznych pieśni, utworów chóralnych i fortepianowych, laureat wielu konkursów kompozytorskich zwłaszcza w zakresie muzyki chóralnej. Zmarły był przez długie lata profesorem klasy fortepianowej w Krakowskim Konserwatorium.

*

Stowarzyszenie Młodych Muzyków będzie organizować z ramienia Kuratorium OS Krakowskiego, podobnie jak w latach ubiegłych, *audycje muzyczne dla młodzieży* gimnazjalnej i licealnej. W bieżącym roku szkolnym odbywać się będzie miesięcznie ponad 50 takich audycji.

Łódź

Zarząd Miejski m. Łodzi wysłał dwudziesto paroletniego Łodzianina, syna robotnicy, *Wdowczaka* na dwuletnie studia do *La Scali*. Dzięki staraniom Zarządu Miejskiego w Łodzi, Wdowczak, posiadający piękny baryton, kształcił się już w Warszawie i śpiewał na Międzynarodowych konkursach w Wiedniu, gdzie uznano, że ma wielki talent.

*

Orkiestra Namysłowskiego występuje na wystawie „Wytwórczość Polska" w Łodzi.

*

W Filharmonii Łódzkiej występowała *węgierska orkiestra*, złożona z dwudziestu kilku chłopców. Zespół wykonał walce wiedeńskie, melodie cygańskie, czardasze itp.

Lwów

Sezon teatralny we Lwowie zainaugurowano „*Legendą*" St. Wyspiańskiego. Ilustrację muzyczną, skomponowaną na motywach ludowych, dał *T. Sygietyński*, obecny kierownik działu muzycznego w teatrze lwowskim.

*

Skompletowany pod dyr. R. Wragi *zespół opery lwowskiej wyjechał* w celach propagandowych (oby poziom wykonania był rzeczywiście wysoki!) do szeregu miast prowincjonalnych, jak Przemyśla, Sambora, Stryja i in.

*

W dniu 27 września b. r. Rozgłośnia Lwowska nadała ze studia operę *Kurpińskiego „Czaromysł"*, przygotowaną przez M. Krzyńskiego, który zdołał już w ten sposób wznowić kilka starszych oper polskich.

Pobiedziska

Koło śpiewacze im. B. Dembińskiego urządziło dnia 5 września *koncert chóralny*, wykonywując pieśni ludowe oraz utwory Kurpińskiego i Moniuszki. Dyrygował p. Maniszewski.

Podzamcze

Tow. śpiewacze z Podzamcza urządziło wspólnie z tow. śpiewaczym z Wieruszowa *koncert religijny* w nowym kościele parafialnym.

Poznań

Do Poznania przyjechała wycieczka *Polaków z Zagranicy*. Na ich cześć odbyło się w operze przedstawienie „Strasznego Dworu" St. Moniuszki.

*

Jan Maklakiewicz rozpoczął pracę nad operą według komedii A. Nowaczyńskiego „*Wojna wojnie*". Libretto pisze sam autor. Prapremierę ma zastrzeżoną opera Poznańska.

*

Jako prapremiera zostanie wystawiona opera *Łucjana Kamieńskiego:* „Damy i Huzary", w której libretto opracował sam kompozytor na podstawie komedii Fredry. Z innych zapowiedzianych premier zwracają uwagę „Afrykanka" Meyerbeera, „Alcestis" Glucka, „Ogrodniczka z miłości" Mozarta, „Elektra" Straussa.

16 b. m. dała w Poznaniu recital Chopinowski *Gertruda Konatkowska*.

Śląsk

Instytut Śląski zaprosił profesora Uniw. Poznańskiego Łucjana Kamieńskiego celem prowadzenia *akcji zbierania pieśni ludowych*. Prof. Kamieński nagrywa obecnie pieśni ludowe we wschodniej części powiatu Rybnickiego. Po zakończeniu tegorocznej akcji opracowany będzie powiat Rybnicki. W roku ub. zebrano tą drogą około 380 pieśni. W przyszłości będą opra-

cowywane kolejno pozostałe powiaty województwa.

Toruń

Pomorskie Towarzystwo Muzyczne przewiduje *w programie koncertowym* na sezon 1937/38 — 7 koncertów symfonicznych i szereg koncertów kameralnych, oraz audycji dla członków. Koncerty odbywać się będą w Toruniu, Bydgoszczy, Grudziądzu, Gdańsku, Gdyni, Tczewie, Pelplinie i Inowrocławiu. Jako soliści wystąpią: Umińska, Małcużyński, Sztompka, Szpinalski, Wiłkomirski i inni. Jest także przewidzianych parę koncertów artystów zagranicznych.

Warszawa

W bieżącym sezonie koncertowym 1937/38 *Filharmonia* nie wprowadziła żadnych zmian organizacyjnych, ani administracyjnych. *Plan koncertowy* przewiduje wybitnych odtwórców, z mniejszym może uwzględnieniem ciekawego zestawienia kompozycji. W programie zwraca zwłaszcza uwagę znikoma ilość utworów polskich, przewidziana na najbliższy okres. Pośród kapelmistrzów, mających wystąpić w bieżącym sezonie, widzimy nazwiska takie jak Abendroth, Ansermet, Busch, Cooper, Dohnanyi, Albert Wolf i t. d. Na liście zaproszonych wirtuozów figurują: Arrau, Backhaus, Casadesus, Huberman, Kreisler, Rachmaninov i inni. Z wybitnych gości zagranicznych wystąpi także z koncertem Berlińska Singakademie.

*

Sezon koncertowy w Konserwatorium rozpoczął się występem amerykańskiej śpiewaczki Rose Bampton.

*

Pierwszym porankiem symfonicznym w Filharmonii dyrygował Oziminski. Solistkami były pp. Hennertowa i Wiłkomirska.

Pierwszy koncert symfoniczny piątkowy odbył się 15 b. m. Dyrygował Mieczysław Mierzejewski, jako solista wystąpił Mischa Elman.

*

Na inaugurację sezonu operowego w Warszawie będzie dana opera *Feliksa Nowowiejskiego* p. t. *„Legenda Bałtyku"*.

*

Sekcja Im. Moniuszki przy Warszawskim Towarzystwie Muzycznym wydrukowała serię znaczków w cenie od 10 gr. do 1 zł., chcąc umożliwić wszystkim, pragnącym złożyć hołd twórcy Halki i Strasznego Dworu, przyczynienie się do budowy jego pomnika w Warszawie. Znaczki nabywać można w Bibliotece Warszawskiego Tow. Muz. Warszawa, ul. Moniuszki 5, w godz. od 9 — 3.

*

„Instytut Fr. Chopina w Warszawie podaje wyniki Konkursu na dzieło o Fr. Chopinie do użytku w szkołach powszechnych":

„Sąd Konkursowy w składzie pp.: Prof. L. Binentala, dr B. Keuprulian, prof. W. Maliszewskiego, Rektora E. Morawskiego i dr S. Śledzińskiego na posiedzeniu w dniu 9 października 1937 r. przyznał:

I-szą nagrodę w wysokości zł. 500.— Panu Tadeuszowi Mayznerowi za pracę p. t. „Chopin" (godło Mazurek D-dur); II-ga nagroda w wysokości zł. 200.— nie została przyznana za żadną pracę.

Dyplomami uznania zostały odznaczone prace:

Pani J. Szafirówny p. t. „Fortepian Chopina" (godło „Polska wielka jak świt"); Pani Aliny Świderskiej p. t. „Poeta tonów" (godło „Contra spem")".

Muzyka polska i polscy wykonawcy za granicą

W *Berlinie* koncertował 18. X. wieczorem znany pianista polski *Stanisław Niedzielski*. Program obejmował m. in. kilka utworów Chopina i „Karnawał" Schumanna oraz tańce polskie Marczewskiego i Niedzielskiego. Wypełniająca salę publiczność niemiecka i polska darzyła koncertanta żywymi oklaskami. Na koncercie obecni byli również przedstawiciele ambasady i konsulatu R. P. z ambasadorem Lipskim na czele.

*

Jerzy Czaplicki został zaangażowany do opery w *Chicago*.

*

W dniach 14, 15 i 16 b. m. odbyły się w Paryżu *trzy koncerty muzyki polskiej*. Wykonawcami byli: zwiększona orkiestra Polskiego Radia pod dyrekcją Grzegorza Fitelberga, Ewa Bandrowska-Turska, Henryk Sztompka i Jan Kiepura. Pierwszy koncert poświęcony był twórczości Karola Szymanowskiego (Uwertura Koncertowa, II-ga symfonia, pieśni, III-cia symfonia, fragmenty z „Harnasiów"). Program drugiego wieczoru zawierał utwory Karłowicza, Paderewskiego, Szałowskiego, Woytowicza, Moniuszki i Wiechowicza. Trzecim koncertem był recital Jana Kiepury, który odśpiewał m. in. szereg arii i pieśni polskich.

*

W *Marles les Mines*, jednym z głównych ośrodków wychodźctwa polskiego we Francji odbył się *dzień pieśni polskiej*, w którym wzięły udział chóry „Harmonia" z Auchel, „Cecylia" z Colonne Piconart, „Słowik" z Marles les Mines, „Szopen" i inne. Koncerty cieszyły się dużym powodzeniem.

*

Firma *Universal-Edition* wydała wybór nowoczesnych utworów na fortepian. Na 16 autorów niemal wszystkich krajów, Polska reprezentowana jest trzema utworami *Karola Szymanowskiego* (preludium i etiudy).

*

Ewa Bandrowska-Turska po występach w Paryżu jedzie na koncert do *Wiednia*, gdzie będzie śpiewała w sali Musikvereinu, poczem w listopadzie odbędzie tournee artystyczne po krajach *skandynawskich*, a stamtąd udaje się na koncerty do *Rumunii*.

*

Concerto na głos *T. Casserna* będzie wykonane w *Sztokholmie* w listopadzie b. r., przez p. Bandrowską-Turską.

*

Opera Hamburska przygotowuje premierę *„Harnasi" Szymanowskiego* na 12 listopada b. r.

*

Warszawski chór „Harfa" pod kierownictwem W. Lachmana wyjechał na szereg występów do *Francji* i *Belgii*.

*

Pianista *B. Poźniak* został mianowany kierownikiem mistrzowskiej klasy fortepianowej w Śląskiej Szkole Muzycznej we *Wrocławiu*.

*

28 listopada b. r. odbędzie się w *Nowym Jorku* koncert *Józefa Hofmana* z powodu 50-letniego jubileuszu jego pracy artystycznej. Jubilat zagra ten sam program, z jakim debiutował 50 lat temu przed publicznością amerykańską.

*

W *Vevey*, w muzeum „des Beaux Arts" umieszczono *biust* bronzowy *I. Paderewskiego* dłuta Polaka, Blacka.

*

W niedzielę 17 października b. r. odbył się w *Berlinie 12-ty zjazd Związku Polskich Kół Śpiewaczych* z udziałem

8 chórów polskich z Berlina, basa opery w Poznaniu Karola Urbanowicza: chóru „Hasło" z Poznania, pod batutą D-ra Zygmunta Latoszewskiego, dyrektora Opery Poznańskiej.

ANGLIA

Pianista angielski *Frederic Lamond* otrzymał w Glasgow doktorat honorowy prawa.

*

Sławny angielski dyrygent *Sir Thomas Beecham* został wraz z *londyńską orkiestrą filharmoniczną* zaproszony na koncerty w licznych miastach *Niemiec* i *Włoch*.

*

Londyński „Fleet Street" Chór wyjedzie na zaproszenie angielsko-niemieckiego towarzystwa *do Niemiec* na dłuższe tournée, pod kierownictwem T. B. Lawrence.

ARGENTYNA

W końcu września odbyły się w Paryżu wieczory poświęcone wyłącznie *kompozytorom argentyńskim*. Wykonano na nich utwory Williams'a, Olivares'a, Piaggio'a, Gaos'a, Buchardo'a i innych.

AUSTRIA

„Brucknerowskie Koncerty" w Linz, Steyr i St. Florian mają w następnym roku zostać rozszerzone na Wiedeń. Równocześnie ma się odbyć Międzynarodowy konkurs organowy.

*

F. Weingartner, który powrócił z sześciomiesięcznego tournée po Japonii, wyjechał na liczne występy do Rosji.

*

W ostatnich 12 latach położenie austriackich muzyków pogorszyło się katastrofalnie. Podczas gdy w 1923/24 istniało 14 teatrów, zatrudniających muzyków przez cały rok, w 1936/37 nie było żadnej prywatnej sceny z całorocznymi umowami muzycznymi. Podobne jest położenie muzyków koncertujących. 10 procent wszystkich austriackich muzyków zawodowych jest bezrobotnych. Dlatego koła muzyczne wystąpiły z żądaniem ustawodawczego uregulowania izby muzycznej.

*

Filharmonia wiedeńska podpisała na nadchodzący sezon koncertowy umowy z Furtwänglerem, Knappertsbuschem, Toscaninim, Victorem de Sabata i innymi.

*

Na *międzynarodowym konkursie Austriackiej Akademii Muzycznej* przyznano nagrody śpiewaczce Effimadis (Grecja), skrzypkowi Virovac (Węgry) i wiolonczeliście Navarra (Francja).

*

W *Salzburgu* w Mozarteum była także czynna i tego lata *akademia dla studiów nad muzyką, teatrem i tańcem.* Wśród wykładowców znaleźli się Malko, Dr. Paumgartner, Bruno Walter, Lamond i inni.

BELGIA

W dniach od 24 do 31 października odbędzie się w *Brukseli międzynarodowy konkurs śpiewu*, przeznaczony dla nie-fachowców.

*

Dla *uczczenia* 25 rocznicy śmierci kompozytora *Edgara Tinela* odbywają się wielkie przygotowania. Oratorium „Franciscus" oraz monumentalne dzieło chóralne „Katharina" *będą stały w ośrodku* koncertów.

*

„Kon. Vlaamische Opera" w Antwerpii, w obecnym sezonie planuje następujące premiery: „Wikingowie" Em.

Buskens'a i A. Meulemann'a, oraz „Annemaria" F. Timmermann'a i R. Veremans'a.

*

Filharmonia w *Brukseli* zaprosiła na występy w sezonie szereg wybitnych artystów. Przewidziane są koncerty Schnabla, Lamonda, Backhausa, Giesekinga, Markiewicza, Unińskiego, Kubelika, Furtwänglera, Dobrovena i innych.

*

5 października odbył się w Paryżu *koncert narodowej orkiestry belgijskiej chóru cecyliańskiego*, pod dyrekcją Louis de Vocht, jednego z czołowych kompozytorów szkoły belgijskiej. W programie znajdowały się utwory a capella szkoły flamandzkiej XVI w., symfonia z chórami Louis'a de Vochta i Psalm 47 Florent Schmitta.

CZECHOSŁOWACJA

W *Pradze* zorganizowano *wymienne koncerty* teatru niemieckiego i czeskiego dla młodzieży szkolnej. Na pierwszą audycję dla młodzieży niemieckiej przeznaczono baśniową operę Dworzaka p. t. „Rusałka". Młodzież czeska usłyszy jako wymianę „Wolnego Strzelca" Webera.

*

W *Pradze* odbędzie się w dniach od 23 do 31 b. m. *tydzień Mozartowski*, z powodu 150-lecia premiery „Don Juana". W programie przewidziane jest między innymi odsłonięcie odnowionej tablicy pamiątkowej na domu, gdzie mieszkał Mozart, oraz otwarcie wystawy pod hasłem „Mozart i Praga".

*

Otokar Jeremiasz ukończył oratorium p. t. *„Mistrz Jan Hus"*.

*

Anatol Provaznik napisał kantatę *„Psalm 116"*.

*

Zespół Teatru Krajowego w czeskim *Brnie* odśpiewa w nadchodzącym sezonie 9 *oper czeskich:* Novaka, Dworzaka, Fibicha, Krzyczka, Hasa, Zelinki i innych.

*

Istniejące w Pradze od 1934 r. *„Towarzystwo Wychowania Muzycznego"* stworzyło jak wiadomo na kongresie międzynarodowym w 1936 r. „Centralę Międzynarodowego Wychowania Muzycznego", mającą za zadanie wymianę metod i doświadczeń w tym zakresie między poszczególnymi krajami. Centrala ta zorganizowała tego roku na Wystawie Paryskiej *międzynarodowy kongres*, poświęcony studiom nad audycjami przeznaczonymi dla młodzieży. Następny kongres odbędzie się w Pradze w 1939 r.

*

Słynny *praski „Chór Nauczycielek"* pod dyrekcją kapelmistrza Metodego Vumentala dał *koncert* w *Paryżu*, zdobywając sobie duże powodzenie.

*

We wrześniu w Teplice Szanaw odbyły się *„Dni sudecko-niemieckiej muzyki*. M. in. zostały wykonane utwory następujących kompozytorów: Feliks Petyrek, Theodor Veidl, Izydor Stögbauer, Johannes Bammer, Ernst Grabec, Hans Feiertag, K. M. Komma i Herbert Zitterbart.

DANIA

Kopenhaskie Towarzystwo Przyjaciół Muzyki obchodziło szeregiem koncertów 300-lecie urodzin *Dietricha Buxtehude*, który przyszedł na świat w Helsingborg, miasteczku wówczas duńskim i 30 lat swego życia spędził w Danii.

*

„Kwartet duński" dał w Paryżu koncert, grając utwory czołowego kompo-

zytora duńskiego *Riesaggera* oraz 2 jego rodaków *Benlzona* i *Koppela.*

EGIPT

W *Kairze* zostały zorganizowane uroczystości ku czci *Buxtehudego*, staraniem pani B. Schiffer Odsner i p. H. Hickmanna.

FRANCJA

W *paryskiej operze* odbyła się premiera „*Orlątka*" *Rostanda*, w adaptacji Henri Caïn'a, z muzyką *Artura Honegger'a* i *Jacques Ibert'a.*

*

11 października odbyła się w teatrze Champs Elysées *gala muzyczna* dla uczczenia 250-letniej rocznicy śmierci *Lully'ego*. Wystąpili na niej Casadessus i artyści operowi.

*

W *nowym Trocadero* (Palais Chaillot) w Paryżu wybudowano *salę koncertową*, której brak ciągle dawał się odczuwać w życiu muzycznym Paryża. Często koncerty musiały się tułać po teatrach lub kościołach. Akustyką sali w Palais Chaillot zajął się Jacques Brouillon. Gonzales odrestaurował i unowocześnił organy z dawnego Trocadero.

*

W opactwie *Rovamont* odbył się koncert, na którym wykonano między innymi 134-ty Psalm *Sweelincka* i Stabat Mater *Josquin des Près.*

*

W Paryżu odbył się z okazji światowej wystawy kongres „Conféderation Intern. d'Auteurs et Compositeurs". Przewodniczył włoski minister propagandy Dine Alfieri.

*

We wrześniu odbył się w Paryżu z okazji Wystawy „Tydzień Sztuki Niemieckiej". Pierwszy koncert „Tygodnia" był poświęcony niemieckiej pieśni ludowej i artystycznej, w wykonaniu męskiego chóru z Kolonii i chórów Prof. Kittela. Z oper wystawiono „Walkirie", „Tristana i Izoldę" Wagnera, „Kawalera z różą" i „Adrianę z Naxos" Ryszarda Straussa. Wykonawcami była Berlińska Opera, dyrygowali Dr. Ryszard Strauss, Dr. W. Furtwängler, Carl Elmendorf.

Dr. Furtwängler dyrygował prócz tego IX Symfonią Beethovena. Krytycy omawiając wykonanie z wielkim entuzjazmem, podkreślają pewne szczegóły organizacji i wystawienia samej Symfonii, na które może warto zwrócić uwagę. Tak np. programy były opatrzone komentarzami IX Symfonii, analizą każdej jej części i reprodukcjami tematów muzycznych. Dobrą nowością był także zdaniem krytyki sposób ubrania chórzystek. Mianowicie czarna masa instrumentalistów i chórzystów została obramowana chórzystkami biało ubranymi. Było to umiejętne przygotowanie wzrokowe do finału Symfonii, w którym Hymn do Radości popłynął z tej białej grupy.

*

Odbył się w Paryżu pierwszy *Narodowy Kongres Muzyczny*, na którym zetknęły się ze sobą 3 grupy: producencji (kompozytorzy, instrumentaliści i t. p.), dystrybutorzy ,wydawcy, impresario i t. p.) oraz konsumenci (amatorzy zgrupowani i t. p.). Przewodniczył Roger Ducasse. Z pośród 260.000 artystów zawodowych i 362.000 amatorów wybrano 65 osób, mających opracować plan organizacyjny „Unii Zawodowej".

*

W ramach Wystawy odbył się w *Paryżu* drugi *kongres „Federacji muzycznej popularnej"*. Uczestnicy Zjazdu muzycy popularni i ich przyjaciele robotnicy i rolnicy spotkali się na nim z eli-

tą muzyczną Paryża, by przedstawić owoce swej pracy i usłyszeć wskazówki dla dalszych poczynań. Kongres zakończył się koncertem „popularnego chóru paryskiego".

*

2 i 3 b. m. zaczęły się w *Paryżu koncerty Pasdeloup.* Będzie ich w sezonie 50, wszystkie pod dyrekcją *Alberta Wolfa.*

*

Aleksander Greczaninoff otrzymał od „Procure de Musique religieuse de Saint Len la Foret" *nagrodę* w wysokości 10.000 franków za mszę na 4 mieszane głosy i serię motetów.

*

W dniach od 19 do 30 września odbył się w *Paryżu* pod przewodnictwem Dra Vicart, a protektoratem Edvarda Herriot — *kongres*, poświęcony *odrodzeniu sztuki wokalnej.* Dyskutowano nad problemami fizjologicznymi, technicznymi, artystycznymi i praktycznymi, odnoszącymi się do głosu bezpośredniego i mikrofonicznego.

*

Na ostatnich *posiedzeniach francuskiego towarzystwa muzykologów wygłoszono* szereg ciekawych referatów. Prodhomme wykazał, że Wagner zaczerpnął wiele szczegółów do „Pierścienia Nibelungów" z prac E. du Meril. Dr. Cherbullier z Zurychu przedstawił szereg nieznanych dzieł francuskich i szwajcarskich od 16 do 18 w., przy czym utwory te zostały wykonane przez genewskie „Menestrandie" (Tow. starej muzyki). Vallas analizował listy Vincent d'Indy z jego podróży do Niemiec w 1873 r.

*

W *Paryżu* odbył się *Międzynarodowy Kongres Śpiewu.* W czasie obrad starano się sprecyzować obecny stan sztuki śpiewaczej, przygotować utworzenie licencji na naukę śpiewu, oraz zorganizować instytucję międzynarodowych konkursów śpiewaczych.

*

W teatrze „Etoile" w *Paryżu* wystawiono *operę „Quat Sous"* w obrazach muzycznych, z tymi samymi artystami, którzy przed 10 laty występowali w filmie pod tym samym tytułem.

*

Na Wystawie Paryskiej zaprodukowano po raz pierwszy *orkiestrę fal muzycznych*, której instrumenty, nie posiadające strun, pozwalają na wydobycie ciekawych efektów muzycznych.

*

Duchène, jeden z kompozytorów francuskich, będący z zawodu generałem, napisał *kwartet*, w którym finał jest *„symetryczną"* fugą. Fuga ta jest w ten sposób skonstruowana, że odpowiedź na temat zamiast w kwincie, jest umieszczona w zwiększonej kwarcie, dzięki czemu skala dźwiękowa jest podzielona na dwie symetryczne połowy.

*

Związek Przyjaciół Muzyki w *Strassburgu* przygotowuje *uroczystości mozartowskie*, na których między innymi będzie wystawiona pod dyrekcją Franza v. Hoesslin opera „Cosi fan Tutte".

*

W teatrze w *Reims* wystawiono operetkę *Artura Petronio „Petit Louis, Syncope et Cie"*. Dyrygował autor.

*

W *Mendon Bellevue* Tow. Przyjaciół Miasta umieściło *tablicę pamiątkową* na domu, w którym mieszkał w 1841 r. *Ryszard Wagner* i gdzie skomponował „Holendra Tułacza".

*

W *Nicei* kolekcjoner starych obrazów Borel znalazł *portret Liszta*, pendzla Winterhaltera.

*

W czasie iluminacji-gala, odbywających się kilkakrotnie w tygodniu na *Wystawie Paryskiej* były puszczone przez megafony *płyty* z kompozycjami na ten cel zamówionymi. Autorami ich są Milhaud, Ibert, Schmitt, Delannoy, Honegger i inni.

GRECJA

Kapelmistrz Mitropulos, znany z licznych występów zagranicznych, urządził *cykl ciekawych koncertów* w starożytnych teatrach w *Koryncie, Sikyoziex* i *Delfi*.

HISZPANIA

Na koncercie, poświęconym *muzyce hiszpańskiej* w *Paryżu* wykonano kompozycje Albeniz'a, de Falla, Bantista, Remach'a, Jose'a, San Juan'a, Granados'a i innych.

HOLANDIA

Carl Schuricht dyrygował tego lata znowu wielkim *cyklem symfonicznym* haskiej orkiestry w *Scheweningen*, przy udziale słynnych solistów.

*

Henri Zeldenrust, znany dyrygent z Haag, obchodził 60 urodziny i 40-letnią przynależność do holenderskiej muzyki.

ITALIA

W *Wenecji* kończy się *przebudowę* słynnego „*La Fenice*" kosztem 3 milionów lirów. Jest to jeden z najpiękniejszych gmachów teatralnych włoskich. Wkrótce zostanie on otwarty.

*

Na Biennale w Wenecji został odznaczony film „*Childens Gerner*" *Debussy'ego*, w którym gra Cortot. Film ten wypuściło Tow. Wielkich Artystów w cyklu filmów, poświęconych słynnym wirtuozom, interpretującym arcydzieła muzyczne.

*

We Florencji *zmarł* w 57 r. życia *Attiglio Brugnoli*, profesor fortepianu w Konserwatorium Florenckim, który był członkiem Jury w ostatnim konkursie chopinowskim w Warszawie.

*

W *Perugii* i *Assyżu* odbył się w dniach od 21. IX. do 4. X., *festival muzyczny*, na którym został wykonany szereg utworów muzyki kościelnej i kameralnej.

*

Wielkie *sceny operowe* coraz częściej wystawiają *dzieła R. Wagnera*. Opera w Rzymie wystawia pierwszy raz w zamkniętym cyklu „Pierścień Nibelungów", Neapol przygotowuje „Parsifala", Genua „Tristana", Triest „Meistersingerów".

*

Kompozytor *Jacques Ibert* podjął się prowadzenia francuskiej *Akademii Sztuki* w Rzymie.

*

We wrześniu na uroczystościach ludowych Piedigrotta w *Neapolu* odbył się między innymi *konkurs na nową piosenkę neapolitańską*. Autorzy i śpiewacy w jednej osobie występowali przed 20 tysięcznym tłumem, *który był „jury"*. Żadna jednak z nowych piosenek nie znalazła uznania i zakończono uroczystość odśpiewaniem nieśmiertelnej „Santa Lucia".

*

Mediolańska skala zapowiada dwie premiery: „Margherita di Cortona" Refice i „Proserpina" Renze Bianchi'ega. Pozatem będą wystawione: „Mefistofell" Boito, „Il volto delle Virgine" Camuzzi, balet „Tryptychon Botticelliego" Respighi, „Il Gobbo dell Califfo" Casavola, „Marcella" Giordano,

„Silvano" Mascagni, „Sadko" Rimski-Korsakowa, „Las Goyescas" Granados, „Le jongleur de Notre Dame" Massenet, „Wesele" Mozarta i „Impressario in aagustie" Cimarosa. Jako opery repertuarowe figurują: „Cyrulik" Rossiniego, „Martha" Flotowa, „Lucia" Donizetti'ego, „Cavallaria" Mascagni „Aida" i „Othello" Verdiego, „Madame Butterfly" Pucciniego i „Carmen" oraz „Poławiacze" Bizeta.

*

Pietro Mascagni, który ubiegłej zimy doniósł o swoich planach napisania opery, opartej o postać Napoleona, komunikuje, że pracuje nad *nową operą*, do której tekst napisał znany Maria Ghisalberti. Treścią akcji jest epizod z średniowiecznej historii Toskany.

*

Claudio Monteverdi'ego „L'incoronazione di Poppea" została w nowym opracowaniu w *Wiedniu* wystawiona.

*

Najstarsze włoskie czasopismo muzyczne „Rivista musicale italiana" przed paru laty przestała wychodzić. Obecnie *wychodzi* to czasopismo w nowej szacie w Mediolanie, w wydawnictwie Fratelli Bocca jako dwumiesięcznik. Główna część składa się z prac historycznych (memorie) i badań z zakresu muzyki współczesnej (arte contemporanea). Używany jest język włoski i francuski.

JAPONIA

M. Michio Miyagi, niewidomy muzyk japoński grający na koto (instrument japoński strunowy) napisał nowe interesujące *kompozycje muzyczne*.

*

Wielkie uznanie zdobywa sobie w Europie japoński *pianista Noboru Toyomasu*, który m. in. — według recenzji — w zupełności się wżył w styl Bachowski i gra w duchu europejskim.

Podobnie wyraża się prasa o kompozycjach młodego japońskiego *kompozytora Saburo Moroi*, którego sonata nie dawno temu została pierwszy raz wykonana. Europejski styl współczesny i własny charakter, wywodzący się z narodowego otoczenia, udatnie zlewają się w tej sonacie.

*

20 paźdz. odbył się w *Tokio koncert* pod batutą dra Sabuco Moroi, zawierający utwory współczesnych kompozytorów niemieckich: Wolfganga Fortner'a, Ottmar Gerster'a, Pawła Hindemith'a i Philipp Jarnach'a.

*

Pierwszym kapelmistrzem cesarskiej orkiestry Ueno-akademii został *Hans Schwieger*, dyrygent teatru miejskiego w Gdańsku.

*

W Japonii pojawiają się coraz częstsze próby przedstawienia *pieśni ludowych japońskich w transkrypcji europejskiej*, przy zachowaniu jednak, choć w ogólnych zarysach jej charakteru narodowego. W ten sposób opracowano niedawno pieśni z Formozy.

ŁOTWA

Chór mieszany „Reitera Koris" będzie w paźdz. występować w różnych miastach *Niemiec:* Lipsk, Królewiec, Hamburg, Szczecin i Berlin. W ciągu 17-letniego istnienia chór ten dał 230 własnych koncertów.

NIEMCY

Niemieckie Brahms-Towarzystwo w dniach 11 — 17 paźdz. urządziło w *Hamburgu* IX *festiwal Brahmsa*. Dyrygentami byli Wilhelm Furtwangler i Eugen Jochum.

*

„Koncerty Młodych Artystów", które w zeszłym roku dały możność występowania zupełnie nieznanym

młodym muzykom, w obecnym sezonie zostaną przeprowadzone w *Berlinie* zapomocą 20 audycji, na które wstęp będzie wolny. — Przykład, który warto i u nas naśladować.

*

Jako odpowiednik do wystawy „Zwyrodniałej Sztuki" w Monachium, ma w Weimarze być urządzona *wystawa „Zwyrodniałej Muzyki i Literatury"*. Oprócz eksponatów, do tej wystawy będą użyte też płyty gramofonowe ze „zwyrodniałą" muzyką.

*

Niemiecki *Związek Wydawców Muzycznych* podaje, że w 1936 r. ukazało się 6165 muzykalii (5241 w r. 1935). Z tej liczby 3676 przypada na nowe wydawnictwa, a 2489 na opracowania. Na opery, klasyczną i religijną muzykę, muzykę szkolną, poważne pieśni i dzieła pedagogiczne przypada 1570 nowych utworów i 715 opracowań; na operetkę, marsze, tańce, muzykę salonową i lekkie pieśni — 2106 nowych utworów i 1774 opracowań.

*

W. Furtwänglera Koncert fortepianowy zostanie 26. X. w Monachium pierwszy raz wykonany przez E. Fischera.

*

Powstało w *Królewcu „Wschodniopruskie Towarzystwo Muzyczne"* z własnym czasopismem p. t. „Ostpreussische Musik".

*

W *Berlinie* odbyło się w dn. 7—13. paźdz. *„Święto niemieckiej muzyki kościelnej"*. Grane były wyłącznie dzieła współczesnych kompozytorów. W przeciągu tygodnia było urządzone 24 audycje, nabożeństwa, koncerty i t. d. które miały zaznajomić szersze koła z nową muzyczną twórczością religijną, przeważnie pochodzącą z ostatnich 5 lat. Z kompozytorów wymieniamy następujące nazwiska: H. Kamiński, J. N. David, W. Kraft, P. Höffer, H. Distler, K. Thomas, E. Pepping, W. Fortner, H. F. Micheelsen, H. Chemin-Petit, B. Henking, H. Simon, K. Fiebig, W. Maler, Gottfried Müller, K. Utz, K. Gerstberger, W. Penndorf, M. M. Stein, F. Werner, C. Gerhardt, P. Kickstat, H. Walcha i E. Wenzel.

*

Pruskie Ministerstwo Oświaty wydało przepisy o *państwowym egzaminie dla organistów i kierowników chórów* i wprowadziło *dyplom dla muzyków kościelnych*, bez których nie będzie wolno angażować nowych sił. Ponieważ egzaminy są utrudnione i wymagają wielkich teoretycznych i praktycznych wiadomości, poziom muzyków kościelnych niewątpliwie przez to się podniesie.

*

W Berlinie został wystawiony *„Don Giovanni"* w *nowym opracowaniu* i z nowo przetłumaczonym tekstem Hermanna Rotha.

*

W *Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej* w Berlinie zostaje w tym roku otwarta *klasa reżyserów operowych*. Uczniowie będą chodzili do klas kapelmistrzowskich i orkiestrowych. W razie zainteresowania będą mogli brać lekcje także gry fortepianowej i śpiewu. Prócz sił nauczycielskich fachowych będzie wykładał młodym adeptom główny reżyser Profesor d'Arnals i Dr. Hans Niedecken-Gebhard.

*

Związek fachowców ludowej muzyki w Państw. Izbie Muzycznej odbył po trzyletniej pracy przygotowawczej swoje *pierwsze zebranie*. Związek postawił sobie za zadanie wyrobienie artystyczne podległych mu orkiestr amatorskich, jak kapele dęte, zespoły mandolinistów, orkiestry harmonii ręcznych itp. Związek realizuje to zadanie przez dostarczanie orkiestrom tym wartościo-

wej literatury muzycznej i przez wyrabianie smaku. Rezultaty pracy Związku widać już było w programach koncertów orkiestr amatorskich, które uwzględniały kompozytorów takich jak Telemann, Krieger, Händel, Mozart i innych, lub też grały utwory kompozytorów nowszych piszących na mandoliny, harmonie, cytry. Były to jednak zawsze utwory artystycznie wartościowe.

*

W *Magdeburgu* odbyły się 24-te *uroczystości Bachowskie*, których szczytowymi punktami było wykonanie mszy h-mol oraz „Kunst der Fuge" w opracowaniu orkiestrowym Graesera.

*

We *Frankfurcie nad Odrą* odbył się *tydzień muzyczny Wyższej Szkoły dla Nauczycieli*, który postawił sobie za cel nawiązanie kontaktu z ludnością i podniesienie jej muzycznego poziomu. Dlatego też zaproszono na te 8 dni nie tylko fachowców dla muzykowania, lecz także przyjaciół muzyki, członków kół śpiewaczych i studentów. Wszyscy uczestnicy zaczynali dzień wspólnym śpiewem, poczym dzielili się na grupy muzyczne grające na swoich ulubionych instrumentach. Ośrodkiem zainteresowania była gra na starych instrumentach jak gamby, fidle, clavicembala i t. d. Wieczory były poświęcone słuchaniu utworów współczesnych kompozytorów.

*

Znane *Konserwatorium Dra Hocha* we *Frankfurcie nad Menem*, mogące się poszczycić takimi wychowankami jak Paul Hindemith, Hans Pfitzner i inni— zostało *przekształcone* w tym roku w *Państwową Wyższą Szkołę Muzyczną*, o strukturze wzorowanej na Wyższej Szkole Muzycznej w Berlinie. Dyrektorem został dalej Hans Reutter, jeden z najzdolniejszych kompozytorów młodego pokolenia.

*

W *Göttingen* odbyły się, jak co roku, *uroczystości händlowskie*. W programie ich zwracało uwagę wykonanie „Scypiona" w barokowej stylizacji. Wychodząc z założenia, że główna waga oper Händla leży nie w gestach i akcji, ale w strukturze muzycznej, wystawiono „Scypiona" w ten sposób, że śpiewacy w czasie arii stali upozowani posągowo, poruszając się jedynie w czasie recytatywów.

*

W *Düsseldorfie*, w czasie tygodnia teatralnego wystawiono prapremierę *„Radamisa" Händla* w nowym opracowaniu. Opera ta spotkała się z dużym powodzeniem.

*

Województwo *Düsseldorfu* urządza co roku uroczystości dla uczczenia wybitnych współczesnych kompozytorów. Poprzednie lata były poświęcone Pfitznerowi i Vollerthunowi, tegoroczne dni, które odbywały się w różnych miastach województwa — *Graenerowi*.

*

Opera miejska w *Duisburgu* obchodzi w tym roku *50-lecie* swego istnienia, na uczczenie którego odbył się tydzień uroczystych przedstawień.

*

Opera miejska w *Lipsku* wystawiła *Lohengrina*, starając się jaknajdokładniej zastosować wskazówki Wagnera, zawarte w liście pisanym przez niego do dworskiego teatru w Weimarze 2. VII. 1850. Wagner naszkicował w nim nawet własnoręcznie obrazy scen wszystkich aktów.

*

W *Kolonii* wystawiono operę 77-letniego *Reznicek'a* p. t. *„Sowizdrzał"*, która portretuje ten sam typ ludowy, jaki nam przedstawił Ryszard Strauss.

*

Rudolf Wagner-Regeny ukończył nową *operę „Mieszczanin z Calais"*. Wy-

stawi ją w bieżącym sezonie opera w Darmstadt.

*

Norymberga zwróciła się do kompozytora *Hansa Grimma* z propozycją ofiarowania 4000 Mk za *patent na wszystkie dzieła* Grimma, które w przyszłości powstaną. Norymberga pragnie, by Grimm dał dla jej teatru następną swoją operę na prapremierę.

*

Muzyczny Instytut dla cudzoziemców w *Poczdamie* rozwija się z roku na rok pod kierunkiem Dr. Georg Schünemanna. Tego lata korzystało z Instytutu *150 uczniów z całego świata.*

*

W *Walhalli*, koło Regensburga ustawiono w obecności Hitlera i Dra Goebbelsa *biust Antoniego Brucknera*. Dr. Goebbels zawiadomił w swoim przemówieniu zabranych, że rząd póty będzie finansował wydanie zbiorowe symfonii Brucknera, do którego przystępuje Tow. Brucknera, póki ich całość nie ukaże się w druku.

*

Potomek słynnej rodziny bawarskiej Oberascherów, trudniącej się od wielu pokoleń odlewaniem dzwonów, zbudował 3 *małe dzwony* o sercach ważących zaledwie 2 kg, które połączone przy pomocy urządzenia elektrycznego z głośnikiem dają efekt potężnego tonu, jaki wydaje dzwon ważący 250 cetnarów.

NORWEGIA

Norweskie towarzystwo śpiewacze *„Bergens Haandvaerks- og Industrieforenings Sangforenings"* wystąpiło z własnymi wieczorami w Hamburgu, Berlinie i Lubece.

RUMUNIA

Prapremiera *baletu-pantomimy „Taina"*, pióra *Marii, Królowej rumuńskiej*, z muzyką prof. *Andricu* odbędzie się w Warszawskiej operze, w połowie listopada.

STANY ZJEDNOCZONE

W *Waszyngtonie* odbyło się 8-me święto muzyki kameralnej, pod protektoratem Elizabeth Coolidge. Dużą część programu poświęcono Pawłowi Hindemithowi, który pierwszy raz sam grał w Ameryce.

*

Zmarł William Henderson, jeden z wybitnych krytyków muzycznych w N. Jorku, profesor historii muzyki w tamtejszym konserwatorium.

*

W N. Jorku zmarł Henry Hadley, który w 1901 r. zdobył pierwszy nagrodę ufundowaną przez Paderewskiego. Nagrodzonym dziełem były „Cztery Pory Roku".

*

Jedna z fabryk amerykańskich propaguje ostatnio *nowy model fortepianu*, pozwalający udzielać lekcji jednocześnie pięciu uczniom. Jest to wynalazek prof. Rossa z Manfield. Instrument ten oprócz jednej klawiatury zawiera 5 pomocniczych i pulpit dla profesora. Przez odpowiednie połączenie elektryczne nauczyciel może słuchać tylko jednego z uczniów, wyłączając pozostałe klawiatury.

*

„Richard-Wagner-Society" w Nowym Jorku rozpisało *konkurs dla najlepszego tłumaczenia* dzieł *Wagnera*.

SZWAJCARIA

Orkiestra Kameralna w *Bazylei*, kierowana przez Pawła Sachera, obchodziła w tym roku swoje *dziesięciolecie*. Orkiestra ta zasługuje na uwagę nie tylko ze względu na wysoki poziom wykonania, lecz także dzięki doborowi programu, który idzie w dwóch kie-

runkach: uwzględnia Sebast. Bacha i jego epokę, oraz pozwala przyjść do głosu kompozytorom współczesnym szwajcarskim i zagranicznym, uprawiając w ten sposób pionierską pracę.

*

W *Bazylei* odbyło się 38 walne *zebranie Szwajcarskiego Tow. Muzyczn.*, na którym były poruszane zagadnienia, związane z teatrem, orkiestrą, muzyką kameralną, badaniami muzycznymi. Przy tej sposobności zrobiono przegląd utworów szwajcarskich kompozytorów, od Hermanna Suter'a i Pierre Mauriac'a począwszy, a kończąc na pieśniach Schoeck'a, kwartetach smyczkowych Beck'a i innych. W tym czasie dana była prapremiera „Tartuffe" Hansa Haugg'a, oparta na komedii Molièra.

*

Teatr Jorat, zgodnie ze swoją tradycją folklorystyczną, wystawił *„La servante d'Ervolene"*, legendę z Haut Valais, w opracowaniu muzycznym *G. Doret*. Jest to przykład dobrej sztuki dla ludu.

SZWECJA

Odbyły się z końcem września w *Stockholmie* i *Upsali* koncerty w wykonaniu berlińskiej Filharmonii.

*

We wrześniu odbył się *wieczór skandynawski* w *berlińskiej filharmonii*, na którym zostały wykonane: Rondo z III symfonii Eric'a Westberg'a (ur. 1892), poemat symfoniczny „W wielkich lasach" Oskara Lindberga (ur. 1887) i „Sinfonia piccola" Kurta Atterberga.

*

Orkiestra filharmoniczna ze Sztokholmu dała parę koncertów w *Paryżu*.

TURCJA

W *Ankarze* wykonano 4 symfonie *Brucknera*, pod dyrekcją Dra Praetoriusa.

WĘGRY

Na jednym z koncertów filharmonii budapeszteńskiej Hans Knappertsbuch dyrygował *„symfonią Taneczną"* *Zadora*.

*

W Budapeszcie wykonano po raz pierwszy *„Cantata Profana"* *Béla Bartok'a*.

*

Zoltán Kodály napisał *„Te Deum"*, które będzie wykonane w 250-letnią rocznicę uwolnienia Budy od Turków.

*

Miklós Rózsa grał, z okazji otrzymania państwowej nagrody kompozytorskiej, w telewizyjnym koncercie *„British Broadcasting Corporation"*.

Z. S. R. R.

Balet *I. Strawińskiego* „Gry w karty" został 11 paźdź. w Dreźnie wystawiony. Pozatem zostanie zagrany w następnym czasie w Amsterdamie, Berlinie, Wiesbaden, Hamburgu i Londynie.

*

Zespół Czerwonej Armii Sowieckiej występował w końcu września w *Paryżu*, produkując pieśni, tańce i deklamacje. Rodzaj wykonywanych utworów pokazywał wyraźnie, że zespołowi chodzi nie tylko o względy artystyczne. Były więc w repertuarze „Samoloty walczące w powietrzu", „Pieśni wojskowe", opowiadania o walkach z caryzmem. Jak piszą miejscowi recenzenci, poziom wykonania był wysoki, sam program daleki nieraz od artyzmu.

Międzynarodowe konkursy i nagrody muzyczne

Dyrekcja *La Scala* w Mediolanie wyznaczyła 2 nagrody *za nowe opery*.

Pierwsza z nagród w wysokości 10.000 lirów, będzie przyznana za trzy najlepsze opery, wystawione w 1938/39. Prócz tego, jedna z tych oper, wybrana dla wprowadzenia w La Scala, będzie odznaczona jeszcze specjalną nagrodą 10.000 lirów.

Druga nagroda dotyczy oper, wystawionych w 1940/41. Trzy pierwsze nagrody za najlepsze opery z tego okresu wynoszą po 20.000 lirów.

NADSYŁANIE UTWORÓW NA MIĘDZYNARODOWY FESTIVAL MUZYKI WSPÓŁCZESNEJ W LONDYNIE

Polskie Towarzystwo Muzyki Współczesnej zawiadamia, iż termin nadsyłania utworów do rozpatrzenia przez Komisję Kwalifikacyjną Towarzystwa celem przedstawienia ich Międzynarodowemu Jury Festivalu Londyńskiego (czerwiec 1938) upływa z dniem 15 listopada. Należy nadsyłać pod adresem Towarzystwa (Warszawa, Sienkiewicza 8, pokój nr. 6) utwory (z podaniem dokładnego czasu trwania) symfoniczne na wielką i małą orkiestrę, na wielką orkiestrę dętą, na mały chór à capella lub z małą orkiestrą oraz kameralne i solowe — o charakterze współczesnym. Uprasza się o załączenie kwoty zł. 3.— na koszty ewentualnego wysłania partycji do Londynu lub jej zwrotu.

ARTYKUŁY MUZYCZNE W CZASOPISMACH BIEŻĄCYCH

Autografy polskich muzyków, w: *Katalogu wystawy autografów polskich i obcych*. Kraków, Biblioteka Jagiellońska 1937, 52—4.

Brzeziński Franciszek: Kompozytorzy muzyki tanecznej w dawnej Warszawie. *Kurier Warszawski* 1937, 13. IX.

Cierniak Jędrzej — *Anna Jakubkówna*: Dwa tańce ludowe. *Teatr Ludowy* 1937, XXIX, 9, 163—6.

F. B. C.: Fortepian Chopina. *Kurier Warszawski* 1937, 18. X.

Greniuk Piotr — Kazimierz Borkowski: Dwie inscenizowane pieśni ludowe. *Teatr Ludowy* 1937, XXIX, 9, 154—62.

Grzegorczyk Marian: Czy renesans operetki? *Goniec Warszawski* 1937, 3. X.

Grzegorczyk Marian: Skąd to błędne koło? *Goniec Warszawski* 1937, 10. X.

K. S.: Muzyka Popularna. *Gazeta Polska* 1937, 7. X.

Kondracki Michał: Opera leśna w Sopotach. *Pion* nr. 39, 1937, 30. IX.

Kondracki Michał: Rycerze Ormuzu. *Pion* nr. 38, 1937, 23. IX.

Kondracki Michał: Igor Markiewicz w Wenecji. *Prosto z mostu*. 1937, 10. X.

Łobaczewska Stefania: Z psychologii przeżycia muzycznego. *Kwartalnik Psychologiczny* 1937, IX, 42—55.

Makuszyński Kornel: Nam śpiewać nie kazano. *Kurier Warszawski* 1937, 11. X.

Melcer Wanda: Pomnik Chopina z drzew i kwiatów. *Wiadomości Literackie* nr. 37. 1937. 5. IX.

Piechal Marian: Mitologia muzyki (fragment z książki o Norwidzie) *Pion* nr. 35, 1937, 2. IX.

Pianko Gabriella: La musica Polacca Contemporanea. *Polonia — Italia*, Warszawa 1937, III, nr. 4—7.

Régamey K.: Karol Szymanowski i jego twórczość religijna. *Verbum* 1937, II, 389—410.

Schedlin Czarliński Aleksander: Gral w lesie kaszubskim. *Kultura* nr. 37, 1937, 12. IX.

Slebodziński Józef: Muzyka, pieśń, taniec i baśń cyganów. *Kurier Literacko-Naukowy* 1937, nr. 43. Dodatek do I. K. C.

Stopa Roman: Pieśni Hotentotów: Damara. *Kurier Literacko-Naukowy* 1937, nr. 37—41. Dodatek do I. K. C.

Świerczyńska Anna: Śpiew. *Pion* nr. 41, 1937. 14. X.

Szeliga Witold: Muzyka-księżniczka i muzyka kopciuszek. *Warszawski Dziennik Narodowy* 1937. 12. X.

Uśmiech warsztatem pracy. *Goniec Warszawski* 1937, 19. IX.

Wł. B.: Z muzyki. *Rodzina Polska* 1937, XI, 384—6.

Zetowski Stanisław: Kiedy Warszawa zobaczyła pierwszy raz pianino? *Kurier Literacko-Naukowy* 1937, nr. 40. Dodatek do I. K. C.

ERRATA

W poprzednim numerze „Muzyki Polskiej" wskutek przeoczenia opuszczony został pod recenzjami z utworów Ł. Kamieńskiego, St. Wiechowicza i F. Nowowiejskiego podpis autora tych recenzyj dr. Józefa Chomińskiego, co niniejszym uzupełniamy.

Wydawca: TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ

Redaktor odpowiedzialny: BRONISŁAW RUTKOWSKI

Drukarnia Współczesna, Sp. z o. o., Warszawa, Szpitalna 10.

